RIVISTA D'ARTE

ANNUARIO 1951-1952

VOL. XXVII - SERIE TERZA - VOL. II

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI - EDITORE
MCMLIII

Echi lontani di schemi figurativi nella grande arte

Il Museo Archeologico dell'Etruria di Firenze, nella collezione delle urne cinerarie etrusche dell'Antiquarium, e precisamente nella serie di quelle di alabastro, provenienti dalla necropoli di Volterra [1], possiede un esemplare di notevole interesse, scolpito con una ricca cornice a gola diritta, limitata da dentelli e coronata da astragali, ed ornato alla base da una ricca ed elegante decorazione a fregio floreale continuo, in tenue rilievo; nel mezzo è scolpita in alto rilievo una scena figurata con una composizione di nobile stile e di fine fattura. Il soggetto è fra i più singolari nel repertorio dei rilievi delle urne etrusche (fig. 1): sopra una biga, rivolta a sinistra, sul parapetto della quale sono appoggiate due aste, viene sollevato il corpo esanime di un giovane, coperto sopra le coscie da un leggero panno; veduto quasi di faccia inchina la testa sulla spalla destra, mentre le braccia pendono in giù. Non sappiamo se il giovane sia messo sopra o venga deposto dal carro: il guerriero barbato, munito di corazza e di elmo, che figura montato sul carro, lo sostiene da dietro le spalle; un altro guerriero barbato, nudo, con la spada al fianco, sta, più a destra, ai piedi del morto e ne sostiene le gambe sotto le ginocchia.

La premurosa cura con la quale viene trattato il morto è manifestata anche da un terzo guerriero che, dietro al secondo, in atteggiamento di grande mestizia, come gli altri due, sta guardando e sembra dare ordini e disporre tutta l'azione pietosa. Anche questo guerriero è barbato, armato di asta e munito di scudo e di elmo oviforme, coronato da un serto di foglie di olivo. Dietro a lui, evidentemente al suo comando, figurano aggruppati altri guerrieri. Dal lato opposto si vede, all'attacco del carro, la parte

[1] E. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche,* I, tav. LXVII, 2; *Museo Archeologico dell'Etruria di Firenze, Antiquarium* n. 5763 (68).

posteriore di uno dei cavalli, e, sul davanti, ritratto quasi da tergo, un giovane con tunica e clamide, che tiene, con la sinistra, un elmo, e, con la destra, una spada entro al fodero, probabilmente le armi del morto.

La scena rappresenta adunque un guerriero ucciso in combattimento, che viene trasportato dal campo di battaglia. Sul nome

Fig. 1 — Urna etrusca volterrana di alabastro.
(Firenze, Museo Archeologico).

del morto l'interpretazione, che ha raccolto più favore, è quella che si tratti di Patroclo con riferimento alla descrizione omerica [2]:

Intanto gli Achei
sottratto con gioia Patroclo ai dardi, su un letto
lo posero, gli stettero intorno i cari compagni
piangendo; e con loro era il piede rapido Achille,
versando lacrime calde da che vide l'amico fedele
disteso sul feretro, straziato dal bronzo acuto;
l'aveva mandato col suo carro e i cavalli
in guerra, ma non lo riaccolse al ritorno.

---

[2] *Iliade*, XVIII, 231 sgg. Traduzione di Rosa Calzecchi-Onesti, Einaudi, 1950.

Fin qui il racconto omerico, che può essere commentato con le rappresentazioni della *Tabula iliaca*, dove vediamo due guerrieri che, sottratto il corpo di Patroclo dal campo di battaglia, lo caricano sul suo carro e lo trasportano all'accampamento acheo; ivi è ricevuto da Achille e viene deposto sulla *kline* per dare inizio al rituale lamento funebre.

Nel rilievo della nostra urna volterrana non possiamo con certezza dire se l'artista abbia voluto ritrarre il momento in cui il corpo dell'eroe viene caricato sul carro, presso il campo di battaglia, ovvero il momento in cui, trasportato già all'accampamento, viene deposto dal carro per essere collocato sul letto funebre. Ciò interessa non tanto per la interpretazione dei due guerrieri, che compiono il sacro ufficio di sollevare e portare il corpo dell'eroe, poichè tutti concordano nel riconoscere in essi i due Aiaci, quanto per dare un nome al guerriero che dirige la pia funzione, chè, nel primo caso, si dovrebbe identificarlo per Ulisse e nel secondo caso, invece, per lo stesso Achille.

Per la composizione della scena rileviamo subito come, nel gruppo dei quattro personaggi che formano il nucleo centrale, sia compendiata tutta l'azione drammatica; le altre figure sono puramente accessorie, sebbene, nel comune atteggiamento di mestizia, siano tutti compartecipi diretti della scena; l'immobilità dei guerrieri, attorno al loro capo, farebbe supporre piuttosto che essi fossero rappresentati non già nel momento di prendere congedo, ma in quello di ricevere la salma dell'eroe, trasportato sul carro all'accampamento di Achille: i due Aiaci stanno adunque per deporre dal carro il corpo di Patroclo, mentre l'auriga, sul davanti, sorveglia i cavalli e la figura dolente di Achille contempla il fedele compagno, partito fiorente e ritornato esanime.

In una composizione figurata con la scena del trasporto di Patroclo non poteva mancare la figura di Achille. Qualcuno potrebbe presentare l'obbiezione del constrasto esistente fra la figura giovanile imberbe di Patroclo e quelle dei guerrieri barbati di età matura che lo circondano: credo tuttavia che si tratti di un contrasto espressamente voluto per porre in evidenza la immortale giovinezza dell'eroe caduto, anche di fronte allo stesso Achille. I due Aiaci, nella mesta espressione dei loro volti, si mostrano tutti raccolti, consci dell'ufficio pietoso verso la salma del caro compagno; che, dopo averla sottratta al nemico sul campo di battaglia, e trasportata sul carro all'accampamento, la consegnano

inviolata ad Achille eseguendo i suoi ordini per il rituale della *prothesis*.

Il rilievo dell'urna esprime in sintesi il momento più solenne come vero epilogo del dramma.

Su tutte le altre figure del gruppo noi vediamo sovrastare la figura veramente telamonica di Aiace, del quale il dorso incurvato e le spalle robuste e tarchiate, piegate ad angolo retto, danno l'impressione dello sforzo, non tanto per il peso, ma per mantenere in giusto equilibrio con ambo le braccia il corpo dell'eroe; la testa è pure protesa perpendicolarmente in avanti, con l'elmo bronzeo crestato, provvisto di visiera, ben calcato sul capo; lo sguardo abbassato esprime tutto il dolore per il giovane compagno caduto, mentre la barba accarezza con soffice contatto le ciocche dei capelli increspati del morto. L'altro Aiace paredro, Aiace d'Oileo, barbato, pieno di mestizia e con gli occhi lagrimanti, curva in forma arcuata il poderoso dorso, e con ambo le braccia sostiene, sollevandolo delicatamente per sotto le coscie, il giovane corpo, che, nonostante la testa ripiegata sulla spalla destra e le braccia penzoloni, non mostra ancora tracce palesi di rigidità cadaverica. I due Aiaci, rappresentati nella medesima funzione rituale dei due Geni della morte, *Thanatos* e *Hypnos*, nelle scene di deposizione del morto, appaiono tipologicamente come due fratelli gemelli, alla stessa guisa che nella tradizione omerica, cioè senza alcuna differenza di età come invece si constata nella maggior parte delle *lekythoi* funerarie attiche, dove infatti *Thanatos* appare più anziano e più lugubre di aspetto di *Hypnos*, che, nella serenità dello sguardo, manifesta essere veramente il Sonno, il fratello più giovane e più mite della Morte. L'amorevolezza con la quale i due Aiaci compiono la deposizione dell'eroe dal carro non può essere confusa con il riguardoso rispetto verso la salma da parte dei due demoni della morte, che, nella loro funzione, rispecchiano il rituale, data la dignità soprannaturale del morto stesso; nella nostro scena il rituale funebre non è ancora cominciato, poichè, prescindendo dal fatto che tutti i protagonisti sono eroi, il morto non è stato ancora esposto, nè si è dato inizio al lamento della *prothesis*. Mostreremo, come utile confronto, una delle scene di deposizione del morto, fra le più caratteristiche dipinta sopra una *lekythos* funeraria attica (fig. 2): due geni alati, entrambi barbati, sostengono il corpo di un uomo, pure barbato, e lo stanno deponendo sopra un sedile dai piedi torniti, mentre ai lati, due personaggi ammantati, forse i parenti,

guardano fissamente immobili la scena particolare di un genietto alato, che volteggia dinanzi al viso del morto, con le braccia protese. In questa scena di deposizione rituale ritroviamo una certa corrispondenza dei due Geni verso il morto, poichè mentre l'uno lo sostiene per le gambe sotto la piegatura del ginocchio, l'altro invece lo regge per le spalle con il braccio sinistro, e si piega dolcemente verso il suo viso.

Tuttavia l'aggruppamento delle figure, quale si presenta nell'urna volterrana, è strettamente legato ad una concezione schematica con visione prospettica, che resta maggiormente fissata nel

Fig. 2 — *Lekythos* funeraria dipinta.
(Atene, Museo Nazionale).

rilievo plastico; anche non tenendo conto del carro, che serve di appoggio all'aggruppamento, noi possiamo isolarlo e tradurlo in un aggruppamento scultoreo a tutto tondo.

Del perpetuarsi di alcuni schemi figurativi dell'arte classica ci limiteremo a riportare, fra i numerosissimi esempi, quello di Eos addolorata con il corpo del figlio Memnone: al gruppo tragico primitivo della dea che rapisce il corpo del figlio dal campo di battaglia sottentra (quando il pericolo dell'inseguimento è scomparso), quello lirico e patetico della *Mater dolorosa* che, chinata sul figlio morto, lo contempla amorosamente (vedasi la *kylix* attica di

Duris del Louvre a fig. 3): quest'ultimo schema di aggruppamento della madre addolorata, che sostiene e contempla piangente il corpo del figlio ucciso, è quello sopravvissuto nell'arte, perchè rispondente al rituale funebre della *prothesis*.

Ma lasciamo l'arte classica e veniamo più a noi: lo schema della *Mater dolorosa* ci può essere di guida per un più diretto con-

Fig. 3 — La *kylix* attica di Duris.
(Parigi, Museo del Louvre).

fronto con la figurazione del gruppo centrale della nostra urna volterrana. Quando io guardo questo gruppo, passando per la sala delle urne nel museo fiorentino, il mio pensiero corre alla « Pietà » di Michelangiolo del Duomo di Firenze. Questo avvicinamento può sembrare a prima vista irriverente, ma siamo ben lontani dal volere istituire dei confronti fra un grande capolavoro d'arte ed un prodotto artigiano: il nostro avvicinamento riguarda puramente lo schema figurativo e credo che tutti noi, confrontando le due ripro-

duzioni (figg. 4 e 5), rimaniamo persuasi che tale avvicinamento lo possiamo liberamente istituire.

Nelle sue tre « Pietà » della vecchiaia, Michelangiolo si è torturato nel rappresentare il mistero della Redenzione: ma, nel tor-

Fig. 4 — MICHELANGIOLO. *La Pietà*. (Firenze, Duomo).

mento, mazzuolo e scalpello hanno saputo soltanto abbozzare, non completare.

Nei confronti delle tre « Pietà », non le due ultime, cioè quelle Rondanini e di Palestrina, ma solo la prima, quella del Duomo di Firenze, risponde allo schema più completo, per la presenza della figura incappucciata di Nicodemo che, deponendo il Cristo dalla

Croce, lo tiene sollevato in alto, reggendosi sulla scala, per calarlo giù dolcemente nel grembo della Madre. Magnifico è il ritmo combinato del Cristo abbandonato, che casca lentamente con tutte le

Fig. 5 — Dettaglio del gruppo centrale dell'Urna di alabastro volterrana riprodotta alla fig. 1.

membra rilassate, e quello di Nicodemo che, ritto e fermo sulle gambe, col il torso ripiegato di fianco, lo tiene sollevato sotto le braccia, mostrando forza e gagliardia. La Madre in ginocchio, stretta al suo fianco, sottentra col petto, con le braccia, col ginocchio

e compie ogni sforzo affinchè il corpo del suo divin Figliolo non cada al suolo ma venga a riposarsi sul suo grembo.

Nel gruppo scultoreo a costruzione piramidale il vecchio Nicodemo incappucciato, all'apice, sostiene riuniti fra le forti braccia il Figlio e la Madre, opponendo alla caduta del Cristo lo sforzo delle spalle obliquamente inclinate e che si insinuano come a cuneo fra le due teste. Meno grandiosa è la figura della Maddalena (l'unica successivamente finita da Tiberio Calcagni), introdotta nel gruppo come semplice termine di sostegno. È senza dubbio nelle tre figure incomplete, che ritroviamo espressa tutta la grandiosità scultorea del gruppo: esse fondono infatti le loro masse angolose entro il blocco monolitico cuneiforme, ma ciascuna di esse appare distinta, nè i panni dell'una si confondono con quelli delle altre. Il corpo stroncato del Rendentore si attorciglia nel grembo materno e piega la testa su quella della Madre ed entrambe le teste si riuniscono; nella fisonomia della Madre scorgiamo gli occhi ed i lineamenti affranti dal dolore, mentre accosta la destra al petto del Figlio, quasi per ascoltarne ancora il palpito.

Ma la figura che giganteggia, sovrastando, è quella del vecchio Nicodemo, che tiene raccolto il gruppo ed annuncia con gli occhi profondi, a viso scoperto, sotto il cappuccio della grande cappa che lo avvolge, l'epilogo del dramma divino: abbiamo qui veramente l'*autoritratto del grande scultore dei Morti,* che ha voluto rappresentarsi nel Nicodemo, per consacrare, *in exremis,* quest'opera faticosa, ma veramente divina, la quale doveva servire (come apprendiamo dal Vasari) *per sepultura di lui a piè di quello altare, dove e' pensava di porla.* Ma successivamente la spezzò *perchè quel sasso aveva fatto molto smeriglio e faceva spesso fuoco nello scalpellarlo, o fosse pure che il giudizio di quell'uomo, tanto grande, non si accontentava mai di cosa che e' facesse*[3].

Di questa tormentosa preoccupazione di Michelangiolo, il Vasari ci narra un episodio significativo, quando in una visita improvvisa notturna, lo trovò nella casa deserta meditabondo dinanzi alla sua ultima « Pietà », che per non farla vedere lasciò cadere a terra la lucerna. Infatti l'idea della morte era fissa nel suo pensiero e lo assorbiva interamente, ed ecco pertanto giustificata que-

[3] G. VASARI. *Le vite,* ed. Milanesi, 1878, vol. VII, pag. 243.

sta sua predilezione per le « Pietà », a glorificazione della Passione di Cristo:

Nè pingere, nè scolpire fia più che quieti
L'anima, volta a quell'Amor divino
C'aperse a prender noi 'n Croce le braccia[4].

Ma, nella « Pietà » del Duomo di Firenze, egli stesso, nella figura di Nicodemo, ha aperto le braccia per raccogliere e sostenere il gruppo divino del Figlio e della Madre: la figura dolente del vegliardo, avvolto nella cappa, col cappuccio in capo, *primo fratello della Misericordia,* con la buffa sollevata, contempla nel Redentore e nella Madre, i sublimi attori del dramma della *Misericordia divina.*

Ma lasciamo il capolavoro e ritorniamo modestamente alla nostra urna volterrana.

Noi non vogliamo certamente, come si è detto, porre sul medesimo piano la gigantesca figura del Nicodemo della « Pietà » fiorentina con la figura di Aiace Telamonio, espressa nel rilievo dell'urna. La figura telamonica di Aiace con le gambe saldamente poggiate sul carro, dal corpo massiccio, fortemente incurvato, dalle spalle quadrate che si stendono ai lati con perfetta orizzontalità come il giogo di una bilancia, e dalle cui estremità scendono perpendicolari e parallele le braccia, con la testa imperniata sul collo, protesa in avanti leggermente incurvata, offre un esempio di costruzione in perfetta visione prospettica, ben lontana dal movimento in obliquo del vecchio Nicodemo, che segue nella deposizione del Cristo un movimento a ritmo combinato per far cadere dolcemente il corpo del Figlio nel grembo della Madre. Il corpo di Patroclo viene calato dal carro, dolcemente sì, ma senza preoccupazione, poichè entrambi gli Aiaci lo sostengono, ripartendone il peso, e continueranno a sostenerlo nel trasporto dal carro al letto funebre. Ma ciò che sorprende è la perfetta corrispondenza dell'elmo del Telamonio, calcato sul capo come il cappuccio di Nicodemo, con la visiera dell'elmo sollevata, come la buffa del cappuccio di quest'ultimo.

Non ci saremmo certamente indugiati in questi confronti di

[4] M. BUONARROTI. Poesie. CXLVII.

insieme e di dettaglio, se non avessimo pensato che l'urna volterrana, appartenendo alle più antiche raccolte archeologiche fiorentine, potrebbe benissimo essere stata vista direttamente da Michelangiolo ; ma anche esprimendo questa ultima ipotesi non vogliamo essere ritenuti di nuovo irriverenti verso il Grande, che non aveva certamente bisogno di cercare ispirazioni per le sue creazioni. Non dobbiamo tuttavia dimenticare che anche i Grandi, pur non cercandole, subiscono indirettamente le influenze del passato, che permangono nel patrimonio materiale e spirituale dell'arte, e che riappaiono nelle traduzioni formali di particolari espressioni sintetiche, trasformate e vivificate dal Genio creatore : queste persistenze di schemi figurativi del passato, nelle opere della grande arte, possono considerarsi, quasi direi, come echi lontani, nel subcosciente della potenza creatrice, che guida l'artista nel trovare la forma all'idea, nella strenua lotta fra l'idea e la materia.

Antonio Minto

Aggiunte al Maestro di Forlì e al Maestro di Faenza

La convenienza delle dimensioni, più che i rapporti di stile, deve aver suggerito per le quattro tavolette con scene della « Vita di Cristo » nella Pinacoteca di Bologna l'appartenenza a uno stesso complesso. Riunite quindi su di un'unica tavola forse *ab antiquo,* ormai pacifico il loro carattere omografo, nessuno ha mai sospettato fortuito questo accostamento. Ma lo jato troppo profondo, che si avverte anche nell'ordine narrativo fra la prima scena che illustra la « Nascita di Cristo » e le altre che raffigurano momenti molto ravvicinati della Passione (la « Spoliazione » cioè, la « Deposizione della Croce » e il « Seppellimento »), avrebbero dovuto mettere sull'avviso. Ora poi la recente pulitura ha reso così evidenti le diversità stilistiche finora inosservate, da escludere non solo l'appartenenza a uno stesso complesso (non fosse altro per la diversità dei nimbi) ma a una stessa mano. Infatti nonostante una certa parentela dei colori impiegati in una gamma di smalti brillanti, e della sintassi compositiva, il rapporto che lega la prima storietta con le altre non va oltre la somiglianza generica che in questo periodo accomuna le opere di una stessa ragione. Nella « Natività » (fig. 1) infatti è evidente, per l'isolamento dei vocaboli compositivi su piani scenici diversi, l'impacciata ricerca di una spazialità, impensabile se precedente a Giotto, e sufficiente a collocare questo dipinto più di un decennio dopo gli altri, che di questa urgenza non risentono ancora. Profondità spaziale più pretesa che raggiunta però: nonostante lo scavo del presepio, la disposizione pseudo prospettica delle roccie e certe squadrature, che tentano di dare alle cose consistenza di massa e volume, le figure s'incollano sforbiciate seccamente sull'oro del fondo e non si sottraggono all'obbligo reverenziale, che regola le dimensioni dei personaggi secondo una etichetta liturgica piut-

tosto che in ragione del loro collocamento spaziale. Così in primo piano le figure delle fantesche che lavano il Bambino sono minuscole rispetto alla persona di Maria in secondo piano e agli Angeli nel fondo.

Proprio questa contraddizione in termini e l'evidente soggezione alla sintassi del Duecento denunciano nell'anonimo autore della « Natività » un piccolo maestro di provincia, un ritardatario appena sfiorato dalle novità giottesche.

Variante provinciale la sua, ma non priva di singolarità nella narrativa popolaresca, per un cromatismo da miniatore, spiritoso e affatto gradevole, che nella sigla grottesca risente la vivacità icastica e l'umore naturalistico dei Bolognesi. L'episodio realistico del cane del pastore stirato lungo la schiena del padrone, conferma all'Emilia questo piccolo dipinto che nel resto cataloga meccanicamente i tipi più diffusi nell'iconografia del '200.

Chi sia questo reazionario sono appunto i sui limiti stilistici, la sua maniera cifrata a rivelarlo: l'isocefalia meccanica, la cifra costante degli sguardi sforati, la grinta accigliata delle testine inespressive hanno la stessa grafia secca e minuta che caratterizza un nutrito gruppo di operette riunite da E. B. Garrison sotto la paternità di Maestro di Forlì [1]. Il confronto con il più felice dei suoi lavori, la « Dormitio Virginis » (fig. 3) della Pinacoteca di Forlì, non lascia dubbi sulla identità di mano: identico è l'ornato che decora la mangiatoia dei presepio e la mandorla del Cristo nella tavola forlivese, identica l'acconciatura a nastro delle chiome degli Angeli, che hanno nelle due opere le ali similmente stampate. Il confronto con gli altri dipinti attribuiti al Maestro di Forlì può moltiplicare le analogie che qui tralascio, per sottolineare soltanto che il tipo del S. Giuseppe si ristampa invariato nel Cristo e nell'ultimo apostolo in basso a destra nella « Dormitio Virginis », così come è ripetuta, nel manto che avvolge l'anima di Maria, la piega di quello del S. Giuseppe nella nostra « Natività ». V'è peraltro nella tavoletta forlivese una ben diversa capacità compositiva e una maggiore scioltezza nei panneggi già mossi da un ritmo goticizzante, che dimostrano quale maturità abbia raggiunto l'artista in questa che certamente è la più tarda delle sue opere finora conosciute e che il Garrison pone con molta ragione negli anni

---

[1] E. B. GARRISON, *Il Maestro di Forlì*, in « Rivista d'Arte », Vol. XXVI, 1950, 61 sgg.

Fig. 1 — Maestro di Forlì - *Nascita di Cristo.* (Bologna, Pinacoteca).
Fig. 2 — Maestro di Faenza - *Deposizione.* (Bologna, Pinacoteca).

immeditamente dopo il 1350[2]. Un periodo di tempo molto ampio intercorre quindi fra la « Dormitio » e la « Natività » bolognese, che segna presumibilmente gli inizi dell'artista. A questo punto mi pare utile notare che le figure dei due pastori, per le teste più rotonde che le altre figure, e per la condotta del panneggio, mostrano una certa affinità con quelle delle altre tre tavolette raffiguranti la « Passione di Cristo ». Si può perciò avanzare, con molta cautela, l'ipotesi che il Maestro di Forlì ai suoi inizi si riallacciasse al più antico autore delle altre storiette; e il fatto che egli nella sua « Discesa dalla Croce » già nella Racc. Griggs e ora nella Coll. Schloss Rohoncz a Lugano[3] ripeta con molta fedeltà lo schema della « Discesa dalla Croce » bolognese avvalora questa ipotesi. Secondo il Garrison le opere dell'artista si scalano dai primi del '300 a poco dopo il 1350; mi pare quindi giustificato porre la « Natività » bolognese ai primi anni del sec. XIV.

Alla fine del secolo precedente ci riportano invece le altre tavolette dove i caratteri ducenteschi si esprimono liberamente non ancora incrinati da novità imperfettamente assimilate. La loro pittura non va oltre il circondario emiliano[4], come ha acutamente dimostrato la Signora Vavalà[5] e, pur nei suoi evidenti limiti provinciali, questo maestro ha specifiche doti. Una ricca sensibilità cromatica si spiega nei colori vividi e intatti come di fulgido smalto. Lo scarlatto fiammante delle vesti si accende in lumeggiature giallo paglierino e verdastre, che sembrano preludere il cangiantismo dei

[2] Opere del Maestro di Forlí: Coll. ignota: « Madonna col Bambino », 1300-25; Coll. ignota, già Coll. Griggs: « Spogliazione », 1300-25; Lugano, Schloss Rohoncz: « Discesa dalla Croce », 1300-25; Coll. ignota: « Flagellazione », 1300-25; Coll. ignota: « Deposizione », 1300-25; Liverpool, Walker Art Gallery, n. 21: « Crocifissione », c. 1325; Leningrado, Hermitage: « Gesù nell'orto » e « Madonna e Santi », c. 1325; Forlì, Pinacoteca: « Crocifissione » e « Quattro Santi », 1325-50; Forlì, Pinacoteca: « Dormitio Virginis », 1350-60.

[3] V. Riprod. in « Rivista d'Arte », 1950, p. 63.

[4] E' evidente il legame con opere già riferite alla Scuola bolognese come la « Crocifissione » Stoclet e la « Crocifissione » del Museo di Boston recentemente attribuite da G. Coor Achenbach all'autore del « Crocifisso » nella Pinacoteca di Faenza. (Vedi « Bulletin of the Museum of Fine Arts », Boston, Ottobre 1949). Nella « Crocifissione » di Boston sorprende, nel parapetto che chiude la scena, il tratteggio a tocchi rosati e liquidi cosí simili a quello delle architetture e del sarcofago nelle tavolette bolognesi.

[5] E. S. Vavalà, *Italo Bizantine panels at Bologna,* in « Art in America » Vol. XVII, 1929.

Fig. 3 — MAESTRO DI FORLÌ. 1350 c. - *Funerale della Vergine e Assunzione.*
(Forlì, Pinacoteca)

Riminesi. La composizione segue moduli tradizionali e gli attori sono raggruppati in blocchi compatti o in teorie all'uso bizantino, meno obbligate però dal dogma iconografico e spiegate da una singolare fantasia inventiva: ecco chiuse le scene con architetture rosate, torrette e campanili, parapetti, logge e riquadri decorati con motivi ornamentali da un artigianato popolaresco, superiore però alle passività meccaniche della consueta produzione ducentesca di secondo piano; riempite le nicchie degli edifici con eccentriche statue, sbozzati rapidamente sul marmo rosa del sarcofago rilievi di gusto ravennate. I panneggi sono sciolti, le carni sode, gli atteggiamenti soliti ma vivi e se la qualità non si può dire eccelsa, non c'è un particolare grossolano e nemmeno una traccia di quel calligrafismo lussuoso ed esautorato che in tante pitture di questo periodo sincopa ogni moto nella ripetizione di lontanissimi archetipi. La formula della « Deposizione » (fig. 2) non è nuova, ma lo sfilare delle testine delle pie Donne come scorrevoli sulle rotelline dei nimbi lungo il braccio del Cristo e l'abbandono del corpo esanime non mancano di patetismo. E questa efficacia espressiva è più rimarchevole nel « Seppellimento » ottimamente calibrato nell'economia dei vuoti e dei pieni, così ridotto agli elementi iconograficamente essenziali. L'oro del fondo è in questa tavoletta libero dalle quinte di strane architetture, ma la monotonia ne è spezzata dall'angelo plorante sulla sinistra e nell'angolo opposto dal rapido sfrecciare dell'altro verso l'alto. Questo anonimo autore è stato chiamato dal Garrison Maestro di Faenza [6], poichè nella Pinacoteca della cittadina romagnola si conserva una tavoletta che i caratteri stilistici denunciano irrefutabilmente della stessa mano delle operette bolognesi; ma profittando del suggerimento del Garrison diremo meglio: in questo caso ci troviamo addirittura di fronte a parti smembrate di una stessa opera. Identica la decorazione dei nimbi, le misure si palesano uguali [7] se sapremo rimediare con la mente alle decurtazioni che i dipinti hanno subito (i pannelli di Bologna sono stati ritagliati tutto intorno e presentano anche fra loro qualche disparità, mentre la tavoletta

---

[6] E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting,* Firenze 1949, pag. 17.

[7] Bologna, Pinacoteca: « Spogliazione » cm. 25,5x21; « Discesa dalla Croce », cm. 25,5x21; « Seppellimento » cm. 28,5x21; Faenza, Pinacoteca: « Crocifissione » e « Discesa al Limbo » cm. 28x35.

di Faenza è stata mutilata nella parte inferiore e superiore, tanto che la sua altezza non arriva a raddoppiare quella media dei dipinti bolognesi).

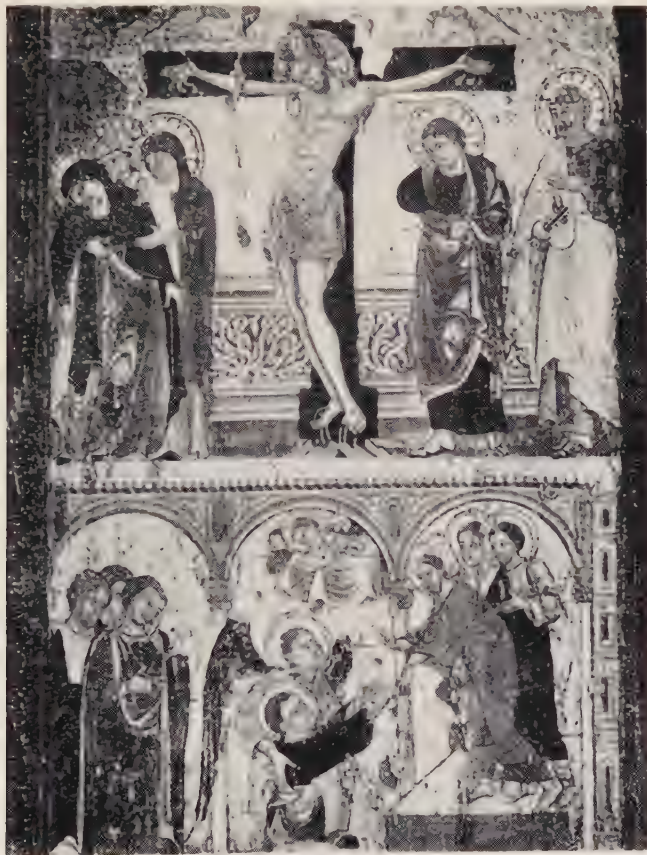



Fig. 4 — Maestro di Faenza - *Crocifissione e Discesa al Limbo.* (Faenza, Pinacoteca).

Il pannello faentino riunisce infatti due scene che si inseriscono agevomente nell'ordine narrativo delle Storie della Passione a Bologna: « Crocifissione » cioè e « Discesa al Limbo » (fig. 4). Come un drappo si svolge l'acanto lungo il parapetto di marmo

che chiude la « Crocifissione ». Il Crocifisso, teso nell'arco giuntesco famigliare all'Emilia, s'eleva fra i gruppi tradizionali delle pie Donne e di Giovanni e Pietro. Insolito iconograficamente è invece il riquadro inferiore che illustra come ho detto la « Discesa al Limbo » : il riscatto dei giusti, anzichè nella solita caverna infernale, ha luogo sotto uno snello porticato romanico dove il Redentore sceglie i buoni che gli angeli accolgono in cielo. Tre redenti, o forse tre cavalieri di passaggio, assistono alla scena e la loro presenza occasionale e profana è sottolineata dalla mancanza dei nimbi e dall'eleganza più ricercata e attuale del costume. È questa una libertà iconografica rara nei ducentisti bizantineggianti e tipica di questa regione pittorica nel Trecento, ed è un indizio prezioso per protrarre l'esecuzione dell'operetta alla fine del secolo. Le tavolette in esame erano forse riunite in un paliotto a sei scomparti a somiglianza di molti esemplari riminesi come, per citarne uno, quello della Galleria di Palazzo Venezia a Roma, mancando a completarne la serie probabilmente un « Giudizio finale ». Quasi nulla si sa praticamente della Scuola emiliano-romagnola del '200 : sono persi gli inizi delle scuole di Rimini e Bologna, e la critica finora non ha trovato alcun precedente che spieghi il carattere di originalità e di novità inattese o che tali doti racchiuda almeno in potenza. Opere come questa avranno seminato il naturalismo raffinato, e a volte acre e smorfioso, dei Bolognesi e il fiore prezioso della pittura riminese.

LUCIANO CUPPINI

Allegretto Nuzi

Quando il Lanzi si imbattè nel nome ed in alcune opere di Allegretto Nuzi (oggi in gran parte perdute) il ricordo del marchigiano restava sepolto nelle carte dei cronisti municipali di Fabriano. Il Lanzi ed Amico Ricci lo trassero dall'oblio, ed Allegretto entrò a far parte della storia dell'arte italiana.

Scoperte documentarie (fra tutte importantissima quella dell'abate Moreni concernente l'iscrizione del nostro alla compagnia di San Luca in Firenze l'anno 1346) e numerosi riconoscimenti di opere autografe permettono oggi allo studioso di disporre di molti elementi per un giudizio conclusivo (se mai conclusivo può essere un giudizio storico e critico).

In sostanza la critica ha attraversato tre fasi nel riscoprire la personalità di Allegretto. Il Lanzi ed il Ricci ne ricollegarono l'attività al mondo giottesco di Assisi; né molto avanzarono Cavalcaselle e Crowe, che, pur essendo al corrente della scoperta fatta dall'abate Moreni, ritennero Allegretto legato al mondo artistico eugubino. La seconda fase critica pone invece in rilievo i rapporti con Firenze, ed un contributo in questo senso può essere considerata anche l'inaccettabile scissione fra un artista fiorentino orcagnesco ed uno marchigiano, operata dal Suida nell'opera del nostro. Ad Arduino Colasanti va il merito di aver per primo avvicinato Allegretto al Daddi e di avere altresì rilevata la cultura senese del nostro. Da questo momento il Daddi e l'Orcagna (tirato in campo sia pure fuor di luogo dal Suida) e, sempre troppo insufficientemente, i Senesi, furon considerati le fonti culturali di Allegretto; talora insistendo più sui due primi (Perkins, L. Venturi), talaltra sui secondi (A. Venturi); mentre, soprattutto ad opera di eruditi locali, gli archivi fabrianesi venivano vagliati alla ricerca di notizie biografiche del pittore, e sempre più ricca, troppo talvolta, facevasi la messe delle attribuzioni. Al centro di

questo secondo periodo critico stanno le ipotesi del Berenson e del Van Marle, che occorre brevemente riassumere. Bernardo Berenson ritenne di Allegretto un gruppo di dipinti daddeschi uno dei quali a Fabriano (il « Sant'Antonio Abate e devoti » di quella Pinacoteca) gli altri all'estero; e su questi (confortato dalla iscrizione del nostro alla Compagnia di San Luca nel 1346, e dalla datazione di alcune delle opere rinvenute) volle ricostruire l'attività giovanile del Nuzi, raffinata e daddesca, in antitesi al successivo momento « decorativo » in cui si estinguerebbe, improvincialendosi, l'arte sua.

Il Van Marle, pur non accettando le attribuzioni del Berenson, delineò anch'egli un primo momento daddesco nell'opera di Allegretto, daddismo che andrebbe poi dileguando sotto la pressione estetica del mondo cionesco (Andrea Orcagna prima, Iacopo di Cione poi) nella cui orbita si risolverebbe l'attività del nostro. Senza discutere le singole attribuzioni, è chiaro che lo sforzo dei due critici offrì agli studiosi due plausibili biografie spirituali del Nuzi, base ad ogni indagine ulteriore. Né tali posizioni furon superate dal Serra, cauto ed esatto nella disanima delle opere fabrianesi, ma incerto nel problema delle origini di Allegretto. Con questo studio, trascurando alcuni lavori minori, si viene a concludere la seconda fase critica intorno ad Allegretto; una nota bibliografica del Salmi al lavoro del Serra apre la terza ed ultima fase. In Allegretto nota il Salmi un influsso daddesco ed orcagnesco, ma anche, come già Adolfo Venturi, un'efficace azione di Ambrogio Lorenzetti. Ora presso Fabriano nel 1345, quando Allegretto esordiva, un anonimo artista, fra i più alti del nostro Trecento, aveva eseguito a fresco la grande « Crocifissione » e « l'Annunciazione » di San Biagio in Caprile, rivelando una educazione sostanzialmente senese con evidenti influssi di Pietro Lorenzetti. Tali dipinti « testimoniano l'influsso precoce di Siena a Fabriano e l'esistenza di una pittura fabrianese con caratteri propri che discendono nel Nuzi », poichè « è certo che i tipi degli affreschi tornano addolciti nelle opere sicure del nostro ». Sembra così inaccettabile al Salmi il gruppo di dipinti giovanili proposto dal Berenson, poichè risulta assurdo ammettere un primo periodo di gracilità ed eleganza daddesca e poi un'affinità con gli affreschi del 1345, troppo arretrati per aver forza ispiratrice vent'anni dopo.

L'accenno fatto dal Salmi all'influsso del maestro di San Biagio su Allegretto era di primaria importanza, poneva di nuovo in

discussione l'ormai pacificamente accettata origine daddesca di Allegretto, andando, come logico, a rintracciare le prime fonti culturali del nostro nello stesso ambiente fabrianese. Tuttavia la critica non ne ha sufficientemente profittato, anzi, proprio in quegli anni, lo studio di Allegretto Nuzi, dopo esser stato anche troppo intensamente coltivato, venne trascurato oltre il ragionevole. Solo assai recentemente (anno accademico 1946-47) la signorina Pucci, relatore Lionello Venturi, ha discusso una tesi di laurea dal titolo: *Il Maestro di San Biagio in Caprile ed Allegretto Nuzi*. Fedelissimo alle idee del Salmi per quanto concerne la definizione dell'anonimo Maestro, questo lavoro presenta una sola variante per quel che riguarda i rapporti col Nuzi influenzato, secondo la Pucci, non già dagli affreschi di San Biagio, ma da una « Annunciazione » scoperta nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Fabriano. L'autore di tale dipinto, che porta la data paleograficamente, non stilisticamente, sospetta 1336, avrebbe contemporaneamente agito sul Nuzi e sul Maestro di San Biagio. Tuttavia in accordo col Molajoli quell'affresco, davvero seneseggiante, mi sembra la più antica traccia del pittore di Caprile, prototipo della nota « Annunciazione ». Aggiungo che la Pucci non rinuncia neppure alla tesi del Berenson, del quale accetta tutte le attribuzioni, assommando così, se non risolvendo scientificamente, le due posizioni critiche. Anche Federico Zeri, nel pubblicare la ricostruzione di un paliotto che attribuisce ad Allegretto Nuzi, accenna indirettamente ad un rapporto fra il Nuzi e la « locale cerchia fabrianese del primo Trecento » e più specificatamente con il pittore di San Biagio in Caprile. Dal quale articolo traspare anche, riguardo all'ipotesi del Berenson, una posizione di rifiuto affine a quella del Salmi.

Tale posizione è pienamente giustificata e trova conferma nel V° volume del *Corpus* sulla pittura fiorentina del Trecento di Riccardo Offner, ove le opere dell'ipotetico Allegretto Nuzi giovanile del Berenson sono riunite sotto il nome di una nuova personalità fiorentina e daddesca, alla quale l'Offner, come meglio vedremo in seguito, dedica un accurato studio. Stando così le cose, il problema di Allegretto Nuzi mi sembra attendere ulteriore chiarificazione, dalla quale esigenza nasce questo articolo.

* * *

La tradizione fabrianese ci fornisce la data di nascita e di morte di Allegretto Nuzi, ma entrambe vanno rifiutate. Per quanto

riguarda la morte del pittore le ricerche documentarie hanno potuto fissarla con certezza tra il 26 settembre 1373 (data del testamento) e il 20 novembre dello stesso anno. Più difficile trovare argomenti irrefutabili per la data di nascita; ma dal tenore del testamento (Allegretto parla in quel documento di possibili figli nascituri) e dalle caratteristiche della pittura del nostro, consona ad un artista della seconda generazione trecentesca, è lecito supporre che Allegretto morisse in età poco avanzata e nascesse intorno al 1320.

Vincenzo Lori ricorda un'opera del Nuzi datata 1345: il più antico termine della sua attività, se vogliamo accettare la notizia. Nel 1346 Allegretto compare a Firenze, poco dopo è di nuovo in patria, dove i documenti lo ricordano più volte fino al 1372. Tuttavia, pur senza conforto di prove documentarie, basandosi bensì sui fatti stilistici, è ragionevole supporre altri viaggi a Firenze — come spiegare diversamente i contatti fra la pittura di Allegretto ed il mondo orcagnesco ancora in gestazione nel '46? — e a Siena o ad Assisi, onde giustificare i forti influssi lorenzettiani (specie di Ambrogio). Che poi ad un imprecisato momento della sua vita Allegretto raggiungesse Venezia, come afferma la tradizione fabrianese, non appare improbabile, esaminando l'attività più tarda del nostro: il viaggio semmai risalirebbe agli ultimi anni della sua vita.

Così Allegretto Nuzi ci si presenta come un artista in continua evasione dal provincialismo fabrianese, ma non per questo è lecito trascurare le opere che colà esistevano allorché egli, alle prime armi, andava tirocinando: i primi passi si muovono sempre tra le pareti domestiche.

* * *

La mediocre pittura fabrianese della fine del XIII o degli inizi del XIV secolo è nota, e noti perfino sono i nomi di alcuni artisti che operarono in questo periodo, sebbene nessuna opera certa ci rimanga, da cui prender le mosse per ricostruire delle personalità. Ma inutilmente cercheremmo in questa zona artistica le sorgenti di ispirazione per un pittore quale Allegretto Nuzi. Qualcosa tuttavia accadde nell'arte fabrianese fra il 1330 e il 1340, una lievitazione poetica di cui abbiam perso la traccia, contatti con Assisi forse e con Siena, da cui sbocciò l'opera del Maestro di San Biagio in Caprile. Seguendo il Molajoli ritengo di questo

anonimo artista l'« Annunciazione » della chiesa di Santa Maria Maddalena in Fabriano, un'opera alquanto decorativa, di un senesismo semplice ed evidente in confronto a quella di San Biagio, di cui costituisce il prototipo. La data graffita: A DI.I..XBRE 1336 (ripetuta sotto lo zoccolo in caratteri settecenteschi) è, si disse, sospetta dal punto di vista paleografico, ma si accorda stilisticamente al dipinto e all'evoluzione dell'artista, che nove anni più tardi eseguirà gli affreschi di San Biagio (HOCK OP. FACT. FUIT TEPOE D.P.AB. ANO. D. MIIIVL): l'« Annunciazione » e la grande « Crocifissione » (fig. 1) datata. Gli affreschi furono molti anni fa scoperti da Lionello Venturi e segnalati in « L'Arte », 1915. Colpisce in quest'opera l'originale sentimento dello spazio, che una incandescente intuizione devasta e sommove, aggruppando le figure su diversi piani e ancorandole, quasi in un racconto che si svolga per luoghi deputati, su scheggiate edicole rocciose o su frange inquiete di nubi. Infranta è la ponderata distribuzione di Giotto, ove le forme umane e naturali si equilibrano e si esaltano, riecheggiandosi; ma remotissima è anche la cristallina intuizione di Maso, scandita in gruppi ed in piani dall'accordo cromatico spaziale. Così, allontanandosi dalle due massime visioni fiorentine, lo spazio del Maestro di San Biagio ci conduce in un clima spirituale ardente ed agitato, un clima di esaltazione e di disperazione mistica, come si può respirare in una lauda duegentesca. Al di fuori di ogni accostamento specifico, nessun artista progredì tanto su questa via, se non Pietro Lorenzetti. Dall'« Annunciazione » di Fabriano agli affreschi di Campodonico l'evoluzione del pittore dovette avvenire allontanandosi dalle forme aggraziate e decorative (superficiale e pur frequente interpretazione della lirica senese) attraverso un approfondimento della grande poesia drammatica dei Lorenzetti. Quei nove anni furon per lui la scoperta di Assisi; e, seppure qualche ricordo della civiltà giottesca rimase impigliato sulla superficie della sua nuova poesia, furono i due Lorenzetti e Simone a nutrirla nell'intimo, e la « Crocifissione » di Pietro a bruciargli la fantasia. Da questa senza dubbio si inspirano le saldissime figure del Maestro di San Biagio, espresse con un sentimento quasi rotante della forma, e con un'enfasi che rigonfia i panneggi, violenta di gesti, ed acuisce i profili. Fluida gamma sentimentale che si traduce in espressionismi acuti (Maddalena) o in epiche pause (gruppi angelici), nel va-

Fig. 1 — Anonimo del XIV sec. - *Crocifissione.*
(Campodonico, S. Biagio in Caprile).

riare degli incarnati, caldi talvolta, aciduli, aspri di verdaccio altrove, e in un panneggiare multiforme in funzione espressiva.

Il pittore di San Biagio non fu un fiorentino, o un giot-

tesco, nè tanto meno un orcagnesco, e neppure un senese, nonostante i suoi molti contatti con Siena; bensì, con tutta probabilità, un dotatissimo marchigiano, fabrianese forse, che andò evolvendosi secondo la via accennata. Eppure, nonostante tutto, provinciale un poco rimase; lo provano certe grafie con le quali tradusse l'arte di Pietro, l'enfasi un po' squilibrata e paesana, lontana dalla lucentezza stilistica degli artisti maturati in centri più evoluti e raffinati, e certo eclettismo derivatogli da una cultura non del tutto scontata. Proprio queste grafie (appuntirsi degli occhi e dei profili, palpebre ed occhiaie marcate) e questo eclettismo resteranno nella scuola di Fabriano, alla quale purtroppo non passò il fervido slancio poetico dell'anonimo artista. Certo che per suo tramite, almeno dal 1336, gli influssi senesi avevano modo di operare in Fabriano, il che dovette avere non poco peso nella cultura di quei pittori che, come Allegretto, andavano in quegli anni tirocinando nella città marchigiana.

Fra il 4° ed il 5° decennio del Trecento si propagarono per le Marche, come è noto, i pittori riminesi. Tolentino, Jesi, Fabriano, ne accolsero l'attività in grandi cicli di affreschi, e qua e là per tutta la regione furono loro commissionate opere su tavola. Aiuti tratti dall'artigianato marchigiano intervennero accanto a Pietro da Rimini, al Baronzio, ai loro allievi, producendo opere di cultura variamente differenziata, nell'orbita riminese, con accentuazioni più o meno dialettali. A Fabriano operò un'intera maestranza, facente capo ad un Maestro di cui si conserva in Pinacoteca un affresco con la « Vergine in trono fra Santi », proveniente dalla Badia di Sant'Emiliano. Il dipinto ha grandi affinità col gruppo del Maestro dell'Incoronazione di Urbino (cioè di un tardo seguace di Giuliano da Rimini) al quale il Salmi lo ha assimilato; e rispetto alla tavola urbinate, nonostante la maggior distanza dagli schemi di Giuliano, mi sembra più arcaico, per le fogge antiquate degli abiti (anteriori alla metà del secolo) e per l'assenza totale di ogni bolognesismo. Dal suo autore dipendono gli affreschi di Sant'Agostino in Fabriano, eseguiti un poco più tardi da almeno tre mani: una schiettamente riminese, cui spettano tutti i dipinti della Cappella *a cornu Evangelii*, una riminese-fabrianese (ma non identificabile con Allegretto, come suppose il Berenson) alla quale toccano le storie di Sant'Angostino nella Cappella *a cornu Epistulae* ed una ancora, nella stessa Cappella, cui tocca l'« Annunciazione », così prossima al Maestro di Sant'Emiliano (tipici i panneggi a

fasci piramidali divergenti) da far dubitare non possa essere di sua mano. Sempre in Fabriano, nella Chiesa di Santa Lucia, esisteva un affresco con la « Crocifissione », passato poi dalla collezione Tartuferi di Bologna alla collezione Brummer di New York: opera riminese affine alle precedenti, al cui autore spetta anche un « Crocifisso » su tavola della Galleria di Urbino. E può darsi che ad una più antica maestranza riminese spettassero altri affreschi della Chiesa di Sant'Agostino (quelli del coro suppongo), oggi perduti, forse non difficilmente recuperabili allo stato attuale della Chiesa.

Così la pittura che in Fabriano precedette e accompagnò gli inizi di Allegretto Nuzi ebbe un duplice aspetto: da un lato lo sfrenato lirismo gotico del Maestro di San Biagio in Caprile; dall'altro la narrativa pacata dei riminesi, intimamente resistente al gotico, per l'originale nutrizione bizantina. Sarà poi forse una coincidenza che Allegretto oscillasse fra tali estremi e, partito dal Daddi, dai Lorenzetti e dall'Orcagna, giungesse, complice forse un viaggio nel Veneto, ad una sorta di nuovo bizantinismo.

Come dipingesse Allegretto prima dell'incontro con Bernardo Daddi non lo sappiamo, certo però dipingeva (Vincenzo Lori lesse il nome e la data 1345 in una ancona della Chiesa di Santa Lucia, e così pure lo Scevolini) e suppongo che, dotato di una natura incline alla grazia e scarsamente drammatica, egli avesse rielaborato in metro elegiaco le forme epiche del Maestro di San Biagio in Caprile, accostandosi piuttosto alla eleganza scarsamente dinamica di un riminese quale il Maestro di Sant'Emiliano. Tuttavia la cultura senese, da cui neppure quel riminese è immune, negli aspetti decorativi e superficiali, prontamente assorbiti dalla provincia — ed era il clima artistico dell'« Annunciazione » del '36 — predispose Allegretto a comprendere Bernardo Daddi. Giunto nel '46 a Firenze il nostro, fra le ricerche profonde di Maso e del supposto Stefano, e il raffinato compromesso di Bernardo, non aveva che una scelta possibile: e Allegretto fu devotamente daddesco. Ma devotamente solo quanto la sua natura artistica, gracile, ma pur presente, e la sua cultura « fabrianese » potevano concedere. La riprova è nelle opere di quel primo periodo: il Trittico dell'Institute of Arts di Detroit (fig. 2), le due valve di Dittico firmate del K.F.M. di Berlino, un Trittico nel Museo di Berna, (fig. 3), un « Ecce Homo » già nella collezione Fornari di Fabriano, (fig. 4), oggi credo in

una raccolta privata milanese, il Trittico nella collezione Cook di Richmond (fig. 5).

I primi quattro dipinti sono tutti genericamente nell'orbita

Fig. 2 — ALLEGRETTO NUZI - *Trittico.*
(Detroit, Istitute of Art).

daddesca, pure già nel Trittico di Detroit le forme tendono a distanziarsi dal fiorentino; innanzi tutto nel gruppo centrale si osserva un decorativismo più sfacciato che mai nel Daddi (primi

accenni di una tendenza che esploderà sovrana nell'ultimo periodo del Nuzi), la Vergine e il Putto inoltre mostrano chiari influssi di Ambrogio Lorenzetti, e negli Angeli e nei Santi i tipi si caratterizzano nelle forme abituali del nostro (visi appuntiti, occhi stirati, marcati dalle palpebre e dalle occhiaie: grafie fabrianesi che scoprimmo nel Maestro di San Biagio; ed una eredità anche

Fig. 3 — ALLEGRETTO NUZI - *Trittico.*
(Berna, Museo).

di cultura riminese: che dire dell'uso caratteristico in quella scuola delle striature d'oro sui panneggi in funzione plastica, o dei colli lunghi e cilindrici che sostengono le piccole teste, vagamente ingentilite dall'arte del Daddi?). Più significativa ancora, di contro allo sportello sinistro col daddesco « Presepe », la « Crocifissione » dello sportello destro, che nel gruppo delle pie Donne riecheggia evidentemente il grande affresco di San Biagio in Caprile. Osservazioni queste che possono essere più o meno ripetute per gli altri dipinti del gruppo. Notissimo è il Dittico di Berlino dove la « Vergine e il Putto » richiamano vivacemente Ambrogio Lorenzetti,

meno noto il Trittico di Berna, facilmente riaccostabile al primo da un confronto fra le due Crocifissioni. Ma una speciale osservazione merita l'« Ecce Homo » già Fornari, solitamente ascritto al periodo più avanzato di Allegretto, e invece opera di questo momento. Qui il disegno si fa crudele nella linea secca dei gomiti, nello stillare del sudore di sangue e nelle mani uncinate come granchi in agonia. Ma è certo nel viso che si concentra la qualità poe-

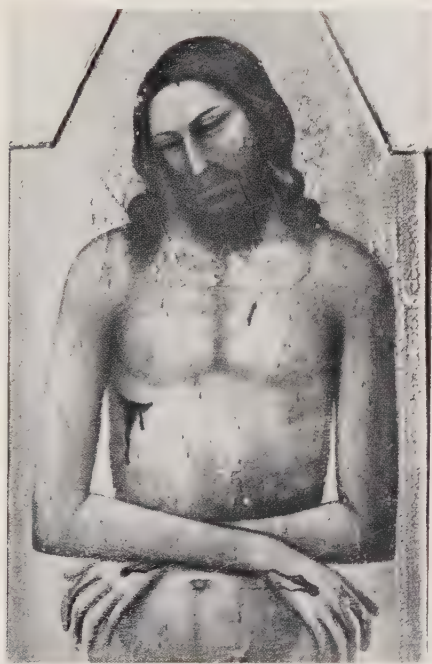



Fig. 4 — ALLEGRETTO NUZI - *Ecce Homo.*
(Già a Fabriano, coll. Fornari)

tica dell'opera, negli occhi lunghi e come inariditi e nella bocca carnosa persa in una ricerca di ombre dense che conferiscono a questo « Ecce Homo » una strana fisionomia abissale. Da dove Allegretto abbia sortito il tono di queste ombre non è chiaro, poichè esse esulano dalle caretteristiche di Bernardo Daddi e alludono piuttosto agli effetti dell'Orcagna e di Nardo di Cione, se pure non

vogliamo metterle in rapporto con analoghi effetti di chiaroscuro propri della scuola riminese. Ma questa indipendenza dal Daddi è una caratteristica comune a tutti i dipinti del gruppo. Il daddi-

Fig. 5 — ALLEGRETTO NUZI - *Trittico.*
(Richmond, coll. Cook).

smo di Allegretto è un motivo base (suggerimento di composizione e di tipi, eredità iconografica, indirizzo ad un'arte piacevole, ornata e alquanto superficiale) sul quale l'artista si concede moltissime va-

riazioni, alcune allusive ad una cultura già formata prima del suo incontro con Bernardo, altre ad interferenze, e lo vedremo meglio fra poco, con altri pittori fiorentini.

Per questo non posso accettare (eccettuato il Trittico di Detroit) il gruppo di opere giovanili attribuite ad Allegretto dal Berenson, e cioè: il Trittico già nella collezione Hamilton, (fig. 6),

Fig. 6 — Maestro dell'altare di Fabriano - *Trittico*. (Washington, National Museum).

oggi al National Museum of Arts di Washington, la « Madonna » della collezione Lehman, il frammento di predella con l'« Adorazione del Bambino » nella stessa collezione (indicato come opera del nostro negli Indici della Pittura Italiana, ma affine a quelle di questo gruppo) e il « Sant'Antonio Abate » della Pinacoteca di Fabriano. Che questi dipinti abbiano rapporti con Allegretto è indiscutibile: il Trittico Hamilton (del cui scomparto centrale la « Madonna » Lehman è una edizione semplificata) porta la data 1354 e

il Nuzi lo ripetè, almeno iconograficamente, nel Trittico del 1369 oggi ad Urbino e già nel Duomo di Macerata (fig. 7). Sembra anzi, per quanto consente la mutila scritta dal Trittico americano, che il committente delle due opere sia stato il medesimo. Ed è altresì vero che il « Sant'Antonio » di Fabriano, datato 1353, appartiene alla medesima mano del dipinto Hamilton, ed essendo con tutta pro-

Fig. 7 — ALLEGRETTO NUZI - *Trittico*.
(Urbino, Palazzo Ducale).

babilità stato eseguito per la città marchigiana, fornisce un notevole conforto alla tesi Berenson. Ma l'autore dei dipinti rintracciati dal Berenson non è Allegretto, bensì un fedele daddesco, più fedele e più raffinato che non mai il nostro marchigiano. Invano cercheremmo in questo artista i tipi caratteristici del Nuzi, o ricordi del Maestro di San Biagio in Caprile, di Ambrogio Lorenzetti, dei riminesi, che abbiamo facilmente rinvenuti nel Trittico di Detroit e negli altri dipinti del gruppo giovanile del nostro: daddeschi si, ma alla maniera di Allegretto.

Allorchè mi formai la convinzione che l'autore di quasi tutte le opere presentate dal Berenson come di Allegretto nella sua prima fase artistica fosse un daddesco fiorentino, ignoravo lo studio che Riccardo Offner ha dedicato a questa personalità nel V° volume del suo *Corpus* sulla pittura fiorentina del Trecento. Questo lavoro dell'Offner, presentando, oltre le opere pubblicate dal Berenson, una numerosa messe di nuove attribuzioni, toglie ogni dubbio sull'esistenza indipendente da Allegretto di un nuovo artista, che lo storico americano, partendo dal « Sant'Antonio » della Pinacoteca di Fabriano, chiama *Master of the Fabriano Altarpiece*. Personalità indipendente, non solo, ma che agisce profondamente sul Nuzi e che ebbe contatti strettissimi col nostro pittore; poichè l'Offner è nel vero quando sostiene che il pannello sinistro del Trittico Hamilton con la figura del « Sant'Antonio Abate » fu dipinto dallo stesso Allegretto Nuzi — ed ecco spiegata la via per la quale il Berenson smarrì il suo consueto intuito — a completamento dell'opera del Maestro della Pala di Fabriano. Raro, ma non unico esempio di collaborazione, che chiarifica i rapporti fra Allegretto e il Maestro fiorentino, e spiega come 15 anni più tardi l'intero dipinto (ma con quanta mutata direzione estetica!) fosse replicato per mano del fabrianese. L'esame delle opere del *Master of the Fabriano Altarpiece* tende secondo l'Offner ad indicarlo alquanto più anziano di Allegretto; la parte subordinata di collaboratore, che il Nuzi ha nel Trittico di Washington, lo conferma. Di qui l'enorme importanza storica che il fiorentino assume nei confronti dello sviluppo del fabrianese: ad esempio nel « San Venanzo » del Trittico su ricordato è senza dubbio il prototipo di quello dipinto dal Nuzi nel Duomo di Fabriano; si può anzi dire che, anche se a Firenze Allegretto si avvicinò al Daddi, la vera fonte del suo daddismo potrebbe essere il Maestro della Pala di Fabriano, e a lui, più che a Bernardo, io credo vada imputata, se non l'iniziazione, almeno la successiva educazione daddesca del Nuzi. Ora questo pittore fiorentino operò in Fabriano, poichè il « Sant'Antonio » di sua mano (1353) nella Pinacoteca di quella città lo prova; probabilmente vi era ancora nel '54, data del Trittico di Washington cui collaborò il Nuzi. Fu lui presumibilmente a confermare il gusto *daddesco* introdotto dal Nuzi nella città natale, gusto dal quale fiorirono gli affreschi di San Domenico e del Duomo. Del resto appare molto verosimile che Allegretto, giunto a Firenze nel '46, cioè quando il Daddi era agli estremi della sua opera, si avvicinasse,

più che al Maestro, ai suoi seguaci, coetanei o appena maggiori del fabrianese. Tale appunto era l'artista studiato dall'Offner, tale l'autore dell'« Incoronazione » da cui, e lo vedremo tra breve, Allegretto si ispirò per il trittico Cook; personalità anche questa studiata e ricostruita dall'Offner nel V° volume del *Corpus,* sotto il nome di *Assistant of Daddi.* Ma, tornando al Maestro della Pala di Fabriano, va notato che, come Allegretto, costui, muovendo dal Daddi, accetta poi numerosi suggerimenti dall'arte di Andrea e Nardo di Cione. Che tali suggerimenti siano giunti al Nuzi attraverso di lui, senza una esperienza diretta, posteriore al viaggio del '46 a Firenze, non mi sembra probabile. Certo però se il Nuzi apprezzava l'arte *cionesca,* i suoi contatti col fiorentino lo incoraggiarono su quella via. Altra curiosa analogia fra i due artisti (impossibile dire fino a qual punto casuale) è il tipico risvoltare del manto della Madonna, trasformazione sempre più rigida e meccanica dell'elegante mossa daddesca (confronta ad esempio la « Madonna » di Apiro del Nuzi con quella del Polittico di Petrognano opera probabile del Maestro della Pala di Fabriano). Per ultimo sarebbe avvincente pensare che la figurazione della « Madonna dell'Umiltà », il cui primo esempio superstite in ambiente fabrianese spetta al Ghissi (tavola del '59 in Santa Lucia) probabilmente, dati i rapporti tra i due artisti, derivando da un prototipo del Nuzi, fosse stata colà introdotta dallo stesso Maestro della Pala di Fabriano, che la eseguì, proprio sotto forma di « Madonna del Latte », nel giovanile tabernacolo di Digione e la ripetè, secondo l'Offner, alcuni anni dopo il 1353, nel tabernacoletto di proprietà Methuen a Corsham Court; anzi in questo dipinto appaiono ai lati della Vergine anche due Angeli, il cui tipico gesto di incrociare le braccia al petto ricompare nelle « Madonne dell'Umiltà » dipinte dal Ghissi. Comunque sia non c'è dubbio che il *Master of the Fabriano Altarpiece* vada considerato come uno degli artisti più strettamente connessi col Nuzi (qualunque siano i termini di questa connessione) e di conseguenza con la pittura trecentesca fabrianese.

Fra le opere giovanili del Nuzi ho ricordato anche il Trittico della collezione Cook a Richmond. E' l'opera più fiorentina del nostro, ma non vi è da meravigliarsene: si tratta quasi di una replica da un originale daddesco attribuito dall'Offner all'*Assistant of Daddi,* dipinto che era un tempo nella Galleria dell'Accademia di Firenze, oggi finito, chissà mai perchè, nei depositi degli Uffizi.

Illuminante il confronto fra le opere: mentre le figure del Polittico fiorentino sono piene, morbide, intensamente individuate, le forme di Allegretto sono più secche e disegnative, e alquanto monotone; e se dalle rassomiglianze generiche con l'opera dell'*Assistant of Daddi* si passa ad un esame approfondito, in certa nettezza disegnativa dei contorni appare l'influsso di Andrea Orcagna e di quel suo cristallizzare le forme. Comincia dunque con questo Trittico uno stile più secco e tagliente di transizione fra i dipinti daddeschi del primo periodo e le opere dal '65 in poi. I limiti di questo momento artistico sono vaghi; ma, se dopo il viaggio a Firenze Allegretto, affiancato al Maestro della Pala di Fabriano, gravitava nell'orbita daddesca con opere del tipo del Trittico di Detroit, dittico di Berlino, è lecito pensare che l'allontanamento progressivo dal Daddi cominciasse verso il '55, per culminare tra il '65 e il '72. Tuttavia come il daddismo del primo periodo non fu esclusivo, così non fu esclusivo, come sostiene il Van Marle, il successivo orcagnismo; chè anzi anche allora si ebbero opere lorenzettiane e sfoggio di tipi daddeschi, mentre il momento intermedio fra questi due estremi registrò oscillazioni dal Daddi all'Orcagna e Nardo di Cione, e perfino inclinò verso forme affini a quelle di Giovanni da Milano.

E' il momento degli affreschi fabrianesi, difficilmente precisabili nel tempo. L'unico datato e anche firmato era il tabernacolo in Via San Filippo, ma un restauro ottocentesco devastatore ha rovinato affresco e data (nè molto affidamento dà la segnatura riferita dal pittore fabrianese Vincenzo Liberati: ALLEGRITTUS NUTII DE FABRIANO F.MCCCILV; sopratutto per l'inconsueta e indecifrabile foggia della data, tratta, egli dice, da un manoscritto antico, del quale ho cercato inutilmente traccia). Se si potesse leggere 1355 la data di questo affresco, avremmo un prezioso termine cronologico, del quale allo stato attuale non possiamo onestamente servirci. Per quel che avanza, le figure del tabernacolo appaiono fini di colore e di forma, con un'attenzione affettuosa alle foggie degli abiti, una vena semplice realistica e paesana, che imparenta la poesia di Allegretto a quella ben più alta di Giovanni da Milano; nè si può tacere nel volto della Santa a destra il ricordo dei profili del Maestro di San Biagio in Caprile.

Dello stesso periodo sono gli affreschi in una cappella a sinistra di quella absidale nella chiesa di San Domenico a Fabriano. Ma a quest'epoca Allegretto doveva già essere a capo di una sua

bottega, che lo coadiuvò nel lavoro. Certo ad Allegretto spetta la grande figura di « San Michele », che nel morbido modellato del volto mostra una pennelata carezzevole e fusa e rivela, a mio avviso, l'influsso di Nardo di Cione; mentre ancora il Daddi richiama una « Sant'Orsola » a mezzo busto, anch'essa di mano del nostro. Delle molte « Storie » (storie di Sant'Orsola, di Santo Stefano, Strage degli Innocenti, Morte delle Vergine) troppo lungo sarebbe dire dettagliatamente. Dove si riconosce — e accede di frequente — una qualità inferiore, è lecito pensare all'intervento di aiuti, fedelissimi al Maestro perfino nei minimi particolari *Morelliani.* E' la futura scuola di Fabriano — o dovremmo dire di Allegretto Nuzi? — che fa le sue prime prove. Fra questi aiuti uno è riconoscibile: l'autore della lunetta con un « Arcangelo che scaccia due demoni ». Per l'inconfondibile tipo delle roccie a forma di grossi cristalli semplificati gli si può attribuire una « Natività » a fresco in un locale adiacente al Duomo di Fabriano (antica cappella a sinistra del coro) e due tavolette (« Presepio » e « Fuga in Egitto ») nella Pinacoteca Vaticana.

Il colore degli affreschi di San Domenico è vivace, ma non dissonante, e vivo ancora il senso della forma, sforzandosi Allegretto, e con successo, di mettere a profitto la lezione toscana; e va accentuandosi in questi affreschi quella tendenza popolare di narrazione che culmina nelle « Storie di San Lorenzo » in Duomo.

Queste, l'opera più importante di Allegretto in Fabriano, devono essere state dipinte non molto prima il 1365, data del Trittico Vaticano, col quale hanno notevoli rapporti. I dipinti occupano un locale a destra del coro, ora separato dalla chiesa, antica cappella absidale. Le modificazioni subite dall'ambiente hanno causato la perdita di non poca parte della decorazione; avanzano ancora (oltre ad uno dei compassi delle vele) nove « storie di San Lorenze » ed una « Vergine in trono fra due Santi ». Ritornano qui i tipi, le forme, gli influssi culturali abituali in Allegretto. Su un trono dilatato di ricordo lorenzettiano siede la Vergine (fig. 8) che rievoca le gentili fanciulle di Giovanni da Milano, e più ancora, ma alquanto raggelate, e perciò più prossime alle realizzazioni di Iacopo di Cione, le forme delle Sante di Nardo. Questo influsso nardesco agisce nella colorazione davvero fine di tutto il ciclo, distendendo sui toni tesi, di strana qualità porcellanosa, morbidi sfocamenti d'ombra, carezzando le superfici sfuggevoli e attenuando il disegno aspretto dei contorni. Così i personaggi,

spesso formalmente instabili, stranamente dinoccolati, redimono la pochezza del disegno nel colore: dolci effetti di rosa, di rossi teneri

Fig. 8 — Allegretto Nuzi - *Vergine in trono.* (Fabriano, Duomo).

o mattonosi, accostati con grande finezza a bianchi netti e vibranti, a verdi tenerissimi. Sui ricordi di Bernardo Daddi, imparentati alle esperienze *cionesche* del secondo Trecento, l'istintiva vena popo-

lare del Nuzi si sovrappone, creando nel traballante equilibrio delle scene una strana, debole umanità, irreale e plebea insieme, che gestisce con manuzze affusolate e distorte, dominata dal giovane

Fig. 9 — Allegretto Nuzi - *L'elemosina di S. Lorenzo.* (Fabriano, Duomo).

protagonista, ora pio, ora furbetto, erto e composto nel rosso bruno della dalmatica: narrazione in volgare come le scritte che illustrano le singole scene (fig. 9).

Proprio in questi dipinti, nella figura della Vergine, è il primo segno dei nuovi sviluppi stilistici di Allegretto, e cioè la tendenza ad appiattire le forme entro i semplificati contorni marginali

per influsso, credo, della cristallina nettezza dell'Orcagna — mantenendo tuttavia una morbida ricerca plastica nei volti e nelle mani. Si può dire che nella « Vergine » del Duomo di Fabriano si concretizzi definitivamente il tipo femminile (testa assai tondeggiante, occhi allungati, brevi sopracciglia, collo agilmente piegato, velo distanziato dal volto a scoprire l'orecchio e i capelli) che resterà poi costante nei dipinti, tutti su tavola, dal 1365 in poi.

Coevi o quasi, alle « Storie di San Lorenzo » sono due frammenti a fresco: l'uno in un locale del Duomo simmetrico a quello che accoglie i dipinti su esaminati, l'altro nella Pinacoteca di Fabriano. Rappresentano il primo il « Crocifisso con la Vergine e la Maddalena », l'altro la « Vergine che adora il Cristo in trono » (iconografia per il vero alquanto eccezionale). Mostrano entrambi l'ampliarsi delle forme di Allegretto in seguito alle esperienze di grande decorazione murale fatte a San Domenico e nella Cappella di San Lorenzo, ma conservano ancora il senso della qualità plastica: vanno perciò datate dopo il 1360, ma prima delle esperienze decorative e antiplastiche dal '69 in poi. Troppo poca cosa per tentare una datazione è la « Testina di putto » (forse Gesù Bambino), frammento di affresco anch'esso nella Pinacoteca Comunale. Tuttavia credo appartenga all'opera di Allegretto, mostrando nel roseo volto ombre dense e fumose, quali appaiono per esempio nella « Madonna » di Urbino.

Ancora nel clima estetico della « Incoronazione » Cook sono i due pannelli di Ognissanti nella Collezione Percy S. Strauss (anch'essi certamente i laterali di una « Incoronazione »). Attribuiti ad Iacopo di Cione dal Van Marle, vi cercheremo invano quell'innesto di tessuto disegnativo orcagnesco e di sfocate morbidezze nardesche che caratterizza il fiorentino. Invece tipi e figure ci riportano nel mondo di Allegretto Nuzi: si ravvisano da un lato le forme del Trittico Cook, dall'altro quelle del tabernacolo in via S. Filippo e del Pentittico della Pinacoteca Comunale di Fabriano, e mi sembrano un tipico esempio — il riferimento ad Iacopo di Cione è illuminante in tal senso — dell'allontanamento dalle forme daddesche del primo periodo. Che questo progressivo accostamento al mondo di Andrea e Nardo di Cione (più sensibile nei dipinti Percy S. Strauss che non nel Trittico Cook) debba coincidere con altri viaggi di Allegretto a Firenze, prima del 1365, è assai probabile. Già dicemmo che anche il Maestro della pala di Fabriano subisce uno sviluppo analogo dal Daddi ai « Cione »;

ma non basterebbe, mi sembra, un contatto mediato attraverso l'anonimo fiorentino, per spiegare il clima orcagnesco dei dipinti del Nuzi successivi ai pannelli Percy S. Strauss, e cioè le opere datate e non datate dal '65 al '69 circa. In queste opere (il Trittico vaticano del '65, la « Madonna » di San Severino del '66, il Polittico di Apiro del '66, la « Madonna » della Collezione Hartman a Francoforte, la deperitissima « Madonna » della Pinacoteca di Fabriano, i due grandi frammenti di Polittico della Pinacoteca di Fabriano, le due parti di predella nella Galleria di Strasburgo e nella collezione Han Caray di Berlino, il « Busto di santo » già nella collezione Van Marle a Perugia, il Pentittico della Pinacoteca di Fabriano) la nuova visione di Allegretto va maturandosi attraverso l'accostamento ad Andrea Orcagna ed Iacopo di Cione. Tuttavia tale accostamento non fu determinante, anzi si sovrappose alla reale intenzione dell'arte di Allegretto in quel tempo, cioè alla tendenza verso una nuova visione decorativa e ad un conseguente processo di dissoluzione plastica. Questa tendenza fondamentale e questo processo dovrà scoprire chi voglia intendere, sotto il superficiale orcagnismo, i reali movimenti dell'arte del Nuzi, ed afferrare la evoluzione stilistica delle ultime tre opere del nostro: il Trittico di Macerata del '69, la « Madonna » di Urbino del '72 e finalmente il Trittico con « San Nicola, Sant'Agostino e Santo Stefano » nella Pinacoteca di Fabriano.

Nel Trittico Vaticano (fig. 10), notevolissimo per il nitido equilibrio della composizione, le figure son costruite con una certa imponenza e rivelano evidenti rapporti con l'arte dell'Orcagna, mentre quasi perduta vi è la traccia di Bernardo Daddi. Invece nella testa del putto ecco i soliti legami con Siena: Ambrogio Lorenzetti e il Maestro di S. Pietro Ovile. Il colore, sebbene deperito, è ancora misurato e fine: predomina sul fondo d'oro la gamma dei gialli dorati, dei rosa, dei rossi, incorniciati dall'azzurro dei manti; scuri gli incarnati (anche per corruzione dei colori), ma con ombre solide ed unite. Nonostante la semplicità dei partiti di pieghe, i panneggi fasciano costruttivamente le forme delle figure, tutte — eccetto l'arcangelo — ancora sufficientemente plastiche. Non mancano i rapporti fra questo dipinto e gli affreschi del Duomo di Fabriano (soprattutto nelle figure dei devoti che rammentano i poveri dell'« Elemosina di San Lorenzo »); ma l'amplificazione delle forme, dovuta al nuovo indirizzo orcagnesco, si associa qui ad una certa semplificazione delle linee di contorno. Questa

Fig. [illegible] — Allegretto Nuzi - *Trittico*.
(Roma, Pinacoteca Vaticana).

semplificazione, che diverrà vero irrigidimento, distanzia alquanto il Trittico dagli affreschi fabrianesi. Ed ecco ben riconoscibile anche il crescente sentimento decorativo, più spiegabile, e già legato

ad un uso corrente, nel drappo del pannello centrale, ma interessantissimo nella figura del San Michele: qui l'oro si distende a profusione sulla strana corazza, sull'indescrivibile scudo, e una tendenza dissolutrice della forma plastica trasforma in ghiribizzi ornamentali i fregi dell'armatura, le piume delle ali, gli svolazzi del mantello. L'immagine ne esce fisicamente distrutta, bizzarro burrattino disarticolato, in cui la testa e le mani ancora plastiche e tornite contrastano assurdamente con la piattezza del corpo di latta.

Nel Polittico di Apiro, più tardo di un anno (1366), l'irrigidimento dei contorni si è fatto più sensibile, le vesti son divenute come di piombo, cadendo con tagli netti in rigidi solchi paralleli di pieghe. Ma ancora morbidi e sfumati sono i volti; così quello della Madonna che arieggia Nardo di Cione e Giovanni da Milano, così quello del putto esuberante, memore di Ambrogio Lorenzetti. Quanto alla colorazione essa si fa accesa, a forti contrasti di rosso e di turchino, di rosa e di giallo, e non cerca più di intonare una generale armonia, ma piuttosto tende ad una esaltazione delle singole zone cromatiche, destinate ad isolarsi sulla propria superficie, con grave deperimento della forma plastica.

Con il Polittico di Apiro ha assoluta comunanza estetica (quindi appartiene allo stesso tempo) la « Madonna » della collezione Hartman di Francoforte; mentre alquanto più innanzi sulla via del trionfante decorativismo è la deperitissima « Madonna » della Pinacoteca di Fabriano. Sempre nel '66, con analoghe intenzioni estetiche, fu dipinta la « Madonna dell'Umiltà » oggi a San Severino, che dà origine al problema della priorità o meno del Ghissi rispetto ad Allegretto in questo genere di produzioni; discussione mal risolubile, se non tenendo conto della superiorità artistica di Allegretto, e quindi, ad onta delle date (la « Madonna » del Ghissi in Santa Lucia è del '59) della presumibile esistenza di un prototipo del nostro, dal quale il Ghissi trasse la tavola che conosciamo.

Eccezionale, per i rapporti evidentissimi con Ambrogio Lorenzetti, è il Pentittico del Nuzi nella Pinacoteca di Fabriano. I legami col mondo cionesco si rarefanno, mentre l'influsso di Ambrogio impresta nel gruppo divino e nella figura della Maddalena un raro valore funzionale alla linea di Allegretto Nuzi. Tuttavia, ad onta della vitalità delle figure, la dilatazione dei piani e la povertà lineare dei panneggi rivelano ancora il progressivo irrigidimento dell'arte di Allegretto, e la figura della Maddalena colo-

rata di un'unica nota rossa, squillante, senza luce, senza ombre, prelude alle successive esperienze del nostro: basterà sostituire a questo disteso squillo di rosso le superfici decorate, altrettanto impalpabili, del Trittico di Macerata, per avere le realizzazioni estreme dell'arte del Nuzi. Opera mediocre eseguita nella bottega di Allegretto è l'altro Pentittico della Pinacoteca oggi deperitissimo e per questo anche mal giudicabile.

Vicinissimo al San Giovanni Evangelista del Pentittico prima esaminato è la stessa figura in uno dei due frammenti di Polittico nella Pinacoteca Fabrianese. Forse al grande Polittico smembrato, di cui questi due frammenti, rispettivamente con due santi ciascuno, fanno parte, vanno riferite le due predelle nella Galleria di Strasburgo e nella collezione Han Caray di Berlino. Completando queste predelle con le due figure di Apostoli mancanti e col Cristo, che probabilmente ne formava il centro, avremmo una base di Polittico di tre metri e mezzo; calcolando che i due scomparti di Fabriano misurano ciascuno 95 centimetri di larghezza, il pannello centrale, oggi perduto, avrebbe dovuto misurare un metro e sessanta circa. Ricostruito il complesso, ne risulterebbe dunque un'opera monumentale, cui però si accorderebbe, sia nei frammenti di Fabriano sia nelle predelle, lo stile delle figure, statiche, solenni, ispirate alle forme dell'Orcagna, ma non immemori di tipi daddeschi. Basta però un'osservazione superficiale per sentire il raggelamento di queste forme già remotissime dall'umanità semplice degli affreschi fabrianesi, e scorgere ad esempio, come nella tunica del San Venanzo la tendenza decorativa si appaga, disperdendo ogni senso di rilievo.

Nel 1369 Allegretto eseguì la replica del Trittico Hamilton (fig. 7), interpretando più che ricopiare l'anonimo daddesco autore di quel dipinto. Del resto ormai il mondo di Bernardo Daddi era lontano dalle intenzioni del nostro, che forse ne apprezzava ancora soltanto l'eleganza decorativa. Perciò nel pannello centrale la Vergine, il Bambino, gli Angeli, perduta la morbida scioltezza del dipinto Hamilton, sono irrigiditi sotto lo splendore delle vesti a rappresentare la loro parte di idoletti dorati; e, se il gruppo divino sembra nei volti e nell'impostazione richiamare alquanto l'arte di Pietro Lorenzetti, rigidi e senza rilievo sono i corpi delle figure sotto i nettissimi squadri degli abiti. Così nel Sant'Antonio Abate più secche si fanno le pieghe e tesa, come di metallo, la sostanza cromatica del manto; mentre

il San Venanzo, che già nel Trittico Hamilton era tutto splendido d'oro e di ornati, ma serbava la morbidezza e il volume delle forme, sta qui raggelato nei contorni inflessibili della splendida tunica e del mantelletto di acciaio.

Appena quattro anni dopo il Polittico vaticano Allegretto era dunque bene innanzi sulla nuova via della sua arte, anche se, per qualche fantasia orcagnesca (penso ai due Profeti svolazzanti nella cuspide del Trittico, che sembrano ritagliati da un polittico del Gerini o di Iacopo di Cione) e per il colorismo alquanto addolcito — certo sotto l'influsso del prototipo — la replica di Macerata può ingannare l'osservatore superficiale. Quando nel '72 Allegretto eseguì la « Madonna » oggi ad Urbino, il processo di dissoluzione plastica, che abbiamo seguito fin'ora, era giunto alla sua perfezione, e solo nelle carni delle figure rimaneva intenso, quasi fumoso, il chiaroscuro, affine alle ombre cineree di Giovanni da Milano. Che il Berenson, critico dei « valori tattili », deprechi questa nuova visione è comprensibile, ma ingiusto; più sensibile si mostrerebbe a notare l'incoerenza stilistica fra la nuova visione decorativa delle vesti e la ricerca plastica che permane negli incarnati. Incoerenza stilistica che impedisce a quest'opera di realizzarsi, ad onta dell'esaltata colorazione e della astratta qualità musiva delle stoffe.

Soltanto nell'ultimo anno della sua vita tra il 1372 e il '73 Allegretto deve aver dipinto quella che è insieme l'estrema sua opera e il suo capolavoro: il Trittico con « San Nicola, Sant'Agostino e Santo Stefano » nella Pinacoteca Comunale di Fabriano (fig. 11). In questo dipinto ormai anche l'Orcagna è dimenticato, dimenticata l'arte fiorentina, dimenticato Ambrogio Lorenzetti. Nell'animo di Allegretto sembra risvegliarsi un'eco più arcaica, quasi un ritorno alla ieraticità musiva del primo bizantinismo. Anche sullo spunto formale da Simone Martini (il San Nicola profilato sul fondo d'oro sembra derivare dal beato Agostino Novello dipinto da Simone) discende lo strano gelo dell'arte di Allegretto. La forma plastica non esiste più e, per la prima volta, perfino nei volti, serpeggia una strana calligrafia; sembra quasi che nel volto del Sant'Agostino i fili della barba, i lineamenti, le rughe, perduto ogni valore semantico tendano a comporsi in decorazione. Il manto del Sant'Agostino azzurro fiorito d'oro, la dalmatica del Santo Stefano vibrante sul fondo eburneo di note rosse, celesti e dorate, le custodie ornate

dei libri, il pastorale, i gigli, la palma del martirio, le immobili fisionomie trasportano questo dipinto in un'atmosfera di freddo splendore: idoli, non creature, i santi, strani idoli, remoti, senza più carne nè cuore, inumani, come le perfettissime lettere del libro dischiuso che Sant'Agostino ostenta ai fedeli.

A questo dunque tendeva l'arte di Allegretto: a seppellire ogni ricordo del reale, ogni nota umana nel fulgore della

Fig. 11 — ALLEGRETTO NUZI - *S. Nicola, S. Agostino, S. Stefano.* (Fabriano, Pinacoteca).

decorazione, a creare fredde immagini remote, a esaltarsi nella profusione del colore, a ritagliare questi frammenti multicolori con segno netto, quasi elementare, sullo splendore immobile dei fondi d'oro. Vi giunge in questa sua estrema fatica, coronando il processo di distruzione della forma plastica. E' l'« improvincialimento » del Berenson; ma vien fatto di domandarsi se sia più da provinciali imitare l'arte di Bernardo Daddi, rispettando i valori plastici, o tentare una nuova via alla luce di un'ispirazione soggettiva, sia pure a detrimento della solidità formale delle figure.

Per quale processo dell'arte narrativa, popolareggiante, degli affreschi fabrianesi Allegretto giunse alla visione astratta delle sue ultime opere? La notizia di un viaggio di Allegretto a Venezia, riportata dai cronisti di Fabriano, se fosse accertata e riferibile all'ultimo periodo della sua vita, indurrebbe ad un'ipotesi seducente: nel Veneto Allegretto avrebbe ritrovata più viva la traccia del bizantinismo, appena assorbita nella incipiente visione gotica, e intatte le grandi decorazioni musive di San Marco. Personalmente sono convinto che un qualche contatto diretto con quel mondo Allegretto deve averlo avuto, sebbene non possa insister troppo su una traccia così tenue come la notizia riportata. È del resto nota la precoce penetrazione dell'arte veneta nelle Marche, ove si sovrappose alla ondata riminese e, sullo scorcio del Trecento, si confuse con quella bolognese. Gli esempi del XIV secolo sopravvissuti non sono certo molti, e tutti verso la fine del secolo (la mostra di Ancona li ha raccolti di recente); ma non va dimenticato quanto le Marche subirono di espoliazioni. Un'opera di Lorenzo o di Guglielmo intorno al 1365-70 sarebbe senza dubbio un *deus ex machina* assai comodo ai nostri fini: né contrasterebbe con le date di quegli artisti. Purtroppo di Lorenzo resta nelle Marche soltanto il polittico di San Severino senza nessuna data (ma San Severino è a un passo da Fabriano, e a San Severino anche Allegretto ha lasciato un dipinto!); e di Guglielmo abbiamo la tavola di Recanati datata 1382, troppo tarda dunque per i nostri fini (tuttavia non vien fatto di comparare la Madonna di Guglielmo con quella di Allegretto nel trittico di Macerata oggi ad Urbino?). Difficili dopo le dispersioni avvenute questi riconnettimenti di opere, ma legittimo pensare che ben più di questo fosse rinvenibile nelle Marche dopo la metà del Trecento per chi volesse formarsi una cultura figurativa veneziana.

Non sembra del resto significativo che al « venetismo » di Allegretto facciano seguito fatti ed ipotesi più provate nel corso del XV secolo? Alludo alla possibile origine da Zanino dei pittori Sanseverinati e al viaggio nel Veneto di Gentile.

Così forse è da supporre che il viaggio di Allegretto a Venezia altro non sia che una confusione — o vogliamo dire una analogia simbolica? — con quello di Gentile, e l'argomento del suo venetismo trovi risposta nel vecchio detto che se Maometto non andò alla montagna fu la montagna ad andare a Maometto.

È giunto ora il momento di dare un giudizio complessivo

sull'opera di Allegretto Nuzi. È certo evidente che egli non fu un grande artista, un creatore di nuove forme dello spirito umano. Troppo spesso furono personalità più alte di lui a fare le spese della sua arte. Nel primo periodo accanto ai ricordi del Maestro di San Biagio e dell'anonimo riminese di Sant'Emiliano, fu il Daddi — o dovremmo dire il Maestro della Pala di Fabriano? — a ispirarlo, Andrea Orcagna e Nardo di Cione più tardi, mentre costante rimase il suggerimento dei Lorenzetti nella composizione dei gruppi divini. Infine Allegretto giunse ad una visione più personale, in rapporto forse col mondo veneto. Ma in ogni fase della sua arte affiora la personalità del marchigiano, i suoi tipi somatici si diversificano con una certa indipendenza da quelli dei più grandi artisti coevi (e saranno quei tipi a restare impressi, segno indiscutibile di una scuola, nella pittura fabrianese che precedette Gentile) i suoi panneggi cadono in forme elementari a fasci piramidali di pieghe, una vena di schietta narrativa popolare si insinua nei suoi affreschi, e a poco a poco i legami con le personalità maggiori del nostro Trecento pittorico si sciolgono e nasce lo stile astratto e decorativo dell'ultimo periodo, non privo certo di suggestione. Storicamente poi Allegretto è il fondatore della scuola fabrianese a lui fedelissima fino all'epoca di Gentile. Così l'arte del Nuzi, sempre in atto di evadere dal centro provinciale di Fabriano, finisce col divenir realmente vitale in quello, episodio minore, ma non trascurabile, della grande pittura trecentesca italiana.

Per completare questo studio occorrerebbe una disamina attenta di tutte le opere attribuite al Nuzi, e sopratutto dei dipinti trecenteschi (affreschi per lo più) tuttora esistenti a Fabriano e riferibili alla sua scuola. Questo fornirebbe anche la giusta misura della azione storica dell'arte di Allegretto. Ma lo spazio di un articolo lo vieta. Si consideri perciò che i dipinti da altri attribuiti al Nuzi, non ricordati in queste pagine, io non li considero opera sua, fatta eccezione forse per la piccola « Annunciazione » del Museo Bonnat a Bayonne, che però si avvicina assai anche ai prodotti del *Master of the Fabriano Altarpiece*, e per alcune delle opere in collezioni straniere riferitegli dal Berenson negli Indici della Pittura Italiana, che non ho potuto vedere o delle quali non ho potuto procurarmi adeguate riproduzioni. Il « Paliotto di San Giovanni », recentemente ricostruito ed attribuito all'ultimo periodo dell'attività del Nuzi dallo Zeri, non lega con le opere di quel momento, che

abbiamo poco fà esaminate, privo come è di ogni intenzione decorativa, anzi dotato, almeno nelle storiette, di un raro e favoloso senso spaziale degno dell'arte di Maso. Allegretto non giunse mai a tanto, nè d'altra parte sarebbe spiegabile nell'ultima fase del nostro un ricordo della « Crocifissione » di S. Biagio in Caprile, ricordo già scontato fin dall'epoca giovanile del Trittico di Detroit. Questo finissimo Paliotto credo invece appartenga ad un'artista emiliano che, come Andrea da Bologna, ma tanto più dotato di quello, abbia percorso la via delle Marche.

Aggiungo ancora che gli affreschi della Sacrestia di San Domenico in Fabriano non possono essere stati dipinti da Allegretto; in accordo col Serra li ritengo di altra mano, opera di artisti un poco più tardi del Nuzi e già contaminati da qualche accenno di cultura bolognese. Il maggiore di questi artisti è probabilmente quell'Angelo di Meo Cartolaio cui i manoscritti fabrianesi ascrivono la decorazione. Spettano a lui le scene della « Vita Eremitica », la « Transitio Virginis », e la « Crocifissione » (notevole in questa il ricordo della « Crocifissione » di San Ruffinuccio ad Assisi).

Senza dubbio l'arte di Allegretto ispira quei dipinti e così pure la figura di « San Giovanni » a fresco nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Fabriano, nonchè alcuni frammenti di affreschi nella Pinacoteca Comunale. Mentre ad un aiuto di Allegretto nella decorazione della cappella absidale sinistra di San Domenico spettano, come già dissi, la « Natività » a fresco in un locale adiacente al coro del Duomo di Fabriano, e due tavolette con la « Natività » e la « Fuga in Egitto » nella Pinacoteca Vaticana. Questi artisti certo fabrianesi (sarebbe inutile fatica voler dar loro un nome fra i tanti di pittori che risultano dalle carte comunali dell'epoca) seguono tutti la maniera piana e popolareggiante degli affreschi dipinti dal Nuzi in Duomo e in San Domenico. Solo Francescuccio Ghissi nelle sue « Madonne dell'Umiltà » tenta di adeguarsi allo stile decorativo dell'ultima attività di Allegretto, ma si esaurisce in un arido artigianato pittorico.

Che Allegretto sia stato anche miniatore è assai probabile; del resto basta pensare al libro con le iniziali miniate che Sant'Agostino sorregge nel Trittico di Fabriano, e, più ancora, al forte sentimento decorativo del nostro, per trovare dele indirette conferme a tale ipotesi. Tuttavia l'unica miniatura che gli sia stata attribuita: l'« O Pentecoste » della colezione Hoepli, ascrittagli dal Toesca nel catalogo di quella raccolta, non mi sembra affatto sua, e nep-

pure marchigiana, ma piuttosto prodotto dell'ambiente bolognese. Nel concludere questo articolo voglio ricordare un gruppo in legno della « Vergine col Bambino » che si conserva nella chiesa di San Biagio in Caprile. Il gruppo ha molte affinità con l'arte di Allegretto, specie nel disegno dei panneggi, e colpisce il motivo policromo che adorna il manto della Vergine, del tutto simile alle decorazioni usate da Allegretto. Dunque, l'arte del nostro agiva, almeno per quanto riguarda la policromatura, anche sulla locale scultura trecentesca, di cui questa Madonna è un prezioso e quasi ignorato avanzo.

A. MARABOTTINI MARABOTTI

BIBLIOGRAFIA

A. ANSELMI - L'anno della morte e la chiesa dove fu sepolto Allegretto Nuzi da Fabriano. In « L'Arte », 1906. — IDEM - Testamento del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano. In « Arch. Stor. dell'Arte », 1893, VI, pagg. 129-130.

AURINI - L'Arte nelle Marche. Esposizione Marchigiana n. 8-9 marzo 1905.

B. BERENSON - Catalogue of a collection of painting and some art objects, Italian paintings I°, Johnson, Philadelfia, 1913. — IDEM - The Central Italian Painters of Renaissance, New York, 1911 — IDEM - Italian Pictures of Renaissance, Oxford, 1932, pag. 399. — IDEM - La Pittura Italiana del Rinascimento, Hoepli 1936. — IDEM - Prime opere di Allegretto Nuzi, in « Bollettino d'Arte » gennaio 1922, pagg. 297-309.

C. BRANDI - Catologo della mostra della pittura Riminese del Trecento. Rimini, 1935.

A. COLASANTI - Note sull'antica Pittura Fabrianese. In « L'Arte », 1906 fasc. IV. — IDEM - Per la storia dell'Arte nelle Marche. In « L'Arte », 1907, pag. 411-413. — IDEM - Gentile da Fabriano, Bergamo, 1909, pagg. 22-32.

G. COLUCCI - Antichità Picene, 1792, Tom. XXV, 183.

CROWE E CAVALCASELLE - History of Painting in Italy, London, 1864, vol. II, pag. 193 e segg. — IDEM - History of Painting in Italy, 1903-11, ed. Douglas, voll. III, pagg. 176-182.

LANGTON DOUGLAS - Photographic Evidence. In « Burl. Mag. », LX, 1932, pagg. 281-288.

G. GAYE - Carteggio inedito di artisti, 1839-40, vol. II, pag. 37.

U. GNOLI - Una predella sconosciuta di Allegretto Nuzi. In « L'Arte », 1908, pagg. 229-231.

L. LANZI - Storia Pittorica, Milano, ed. Niccolò Bettoni, 1831, pag. 159.

J. LERMOLIEFF - Kunstkritische Studien. Die Gallerie zu Berlin, Leipzig, 1839, pag. 15 e segg.

O. MARCOALDI - Cenni descrittivi dei quadri della Pinacoteca Municipale di Fabriano, Fabriano, Crocetti, 1862. — IDEM - Opuscolo sui quadri di

pittori fabrianesi raccolti e posseduti dal sig. Romualdo Fornari, Cenni descrittivi, Fabriano, Crocetti, 1868. — IDEM - Guida e statistica della città e comune di Fabriano, vol. I°, Fabriano, Crocetti, 1874.

B. MOLAJOLI - Un nuovo affresco del maestro di San Biagio in Caprile. In « Rass. March. », X, 1932, pag. 167 e seguenti. — IDEM - Gli affreschi Riminesi in Sant'Agostino di Fabriano. In « Riv. d'Arte », 1934, pagg. 319-335. — IDEM - Guida artistica di Fabriano - Fabriano, Ed. Gentile 1936.

Ab. MORENI - Illustrazione storico critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti. Firenze, 1824, pag. 227.

A. MUÑOZ - La provenienza del trittico di Allegretto Nuzi del Museo Vaticano. In « L'Arte », 1908, pagg. 229-231.

MASON PERKINS - Note sull'esposizione d'Arte Marchigiana a Macerata. In « Rass. d'Arte », 1906, pagg. 49-51.

R. OFFNER - A critical and historical Corpus of Florentine Painting. The fourteenth century. Sect. III, vol. V, pag. 141 e segg., 1947.

F. PUCCI - Il maestro di San Biagio in Caprile e Allegretto Nuzi (Tesi di Laurea, Anno Accademico 1946-47. Relatore Prof. L. Venturi. Non pubblicata).

C. RAMELLI - Indicazione degli oggetti d'Arte di Fabriano. Fabriano, Crocetti, 1852.

A. RICCI - Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona. Macerata, 1834. Vol. I, pagg. 88 e seg.

P. ROTONDI - Argomenti d'Arte Marchigiana . Fabriano, 1936.

G. ROSINI - Storia della pittura, 1838, vol. I.

M. SALMI - Nota bibliografica a Luigi Serra. L'Arte nelle Marche. In « Rivista d'Arte », 1930, pagg. 302-309. — IDEM - In « Riv. dell'Ist. di Arch e St. dell'Arte », 1931-32.

R. SASSI - Documenti di Pittori Fabrianesi. In « Rass. Marchigiana ». Anno III, Settembre 1924, pagg. 473-488. — IDEM - L'Hospitale Calcolariorum terrae Fabriani. In « Rass. March. ». Anno IV, ottobre 1925, pagg. 21-28.

L. SERRA - La Pinacoteca civica ed il Museo degli Arazzi di Fabriano. Fabriano, 1921. — IDEM - Elenco delle Opere d'Arte mobili delle Marche. In « Rass. Marchigiana ». Anno III. Ott. 1924, sett. 1925, pag. 379. — IDEM - In « Rass. Marchigiana », 1927, pag. 117. — IDEM - Le Gallerie Comunali delle Marche. — IDEM - L'Arte nelle Marche dalle origini cristiane alla fine del gotico, 1929.

O. SIRÈN - In « L'Arte », 1905, pag. 281. — IDEM - Three early fiorentine Trecento pictures. In « Burl. Mag. ». Dic. 1924, pagg. 285-291.

W. SUIDA - Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts, 1905.

P. TOESCA - Catalogo della collezione di miniature Hoepli. Pag. 82.

R. VAN MARLE - The developpement of italian schools of painting. III, pag. 394 e segg.; IV, pag. 351 e V, pag. 127 e seg.

A. VENTURI - In « L'Arte », 1908, pag. 139. IDEM - Storia dell'Arte Italiana, V, pagg. 839-858. — IDEM - Studi dal vero, pagg. 130-131.

L. VENTURI - Attraverso le Marche. In « L'Arte », 1915.

P. ZAMPETTI - Catalogo della Mostra della pittura veneta nelle Marche. Ancona, 5 agosto-30 settembre 1950.

F. ZERI - Note su quadri italiani all'estero. In « Boll. d'Arte », genn.-marzo 1949, pagg. 21-22.

A. ZONGHI - Allegretto Nuzi morto a Fabriano nel 1373. Senigallia, 1908.

MANOSCRITTI

G. BENIGNI OLIVIERI - Le istorie di Fabriano. Arch. March. Benigni Olivieri, Fabriano.

S. GUERRIERI e C. GILI - Memorie storiche di Fabriano. Arch. March. Benigni Olivieri oppure Bibl. Com. di Fabriano.

GRAZIOSI - Ms. nella raccolta Zonghi Moscatelli a Fabriano. Vol. II, C. 56.

V. LORI - Manoscritti. Biblioteca Ramalli, Fabriano.

SCEVOLINI - Manoscritto 159 della Biblioteca Com. di Fabriano, c. 93.

S. Trinita nel periodo gotico

S. Trinita e S. Maria Novella sono le più antiche chiese fiorentine, sorte con organismo costruttivo gotico ancora nella struttura primitiva, che si contendono la priorità di costruzione e per le quali non si può precisare il nome dell'architetto.

Secondo il Vasari, S. Trinita fu iniziata nel 1250 (stando al calendario del tempo; al conto d'oggi 1251); nel 1258 riferendoci ad una iscrizione che era sulla facciata soppressa nel XV sec. dal Buontalenti [1].

Questa differenza di sette anni, poco interessa agli effetti costruttivi di questo edificio, e non viene a togliergli il primato sulle altre chiese fiorentine, create nel nuovo stile portato dall'Ordine Cistercense, perchè, come vedremo, per S. Maria Novella verrà lasciato

---

[1] Vedi: CARLO BOTTO, *Note e documenti sulla chiesa di S. Trinita in Firenze,* in « Rivista d'arte », I, 1938; VASARI, *Vite,* ed. Milanesi, 1878, VI, pag. 303; il Milanesi per la notizia sulla data di fondazione rimanda al Villani e all'Ammirato, ma la cosa non ha riscontro. Nel poligrafo GARGANI leggiamo: *Sopra la porta della chiesa di S. Trinita di Firenze in quella che è verso Arno sta già un pezzo di marmo tondo grande quanto un'ostia nel quale era intagliato queste figure d'abbaco MCCLVIII et era alto da terra braccia 3½ in circa, il quale fu levato l'anno 1594 quando fu rifatta la facciata di detta chiesa.* Questa notizia indica anche la fonte da cui è stata presa: Codice Magliabechiano n. 127, nella Bibl. Naz. Centr. di Firenze. (Tale data, che è stata presa dal Paatz per fissare il tempo di costruzione della chiesa, si potrebbe al contrario mettere in rapporto con l'ampliamento della facciata, certamente avvenuto dopo che già erano costruite le navate e il muro perimetrale). Il poligrafo Gargani riporta la notizia, tolta dal Codice Strozziano; credo sia la stessa fonte alla quale ha attinto il CAROCCI (l'« Illustratore Fiorentino », 1913, pag. 66) e non, come ritiene il Paatz, che la data 1258 possa essere contemporaneamente documentata in due parti diverse.

come tempo di fondazione all'incirca il 1279, data ricordata nei documenti di quell'epoca [2].

I Vallombrosani nel 1250 esistevano da oltre due secoli come ordine religioso. Nei dintorni di Firenze possedevano vari conventi fra i quali: la Badia a Ripoli, S. Salvi e la Badia a Settimo, quest'ultima passata nel 1236, per ordine di Gregorio VII, ai Cistercensi che introdussero nella nuova sede, senza nulla distruggere delle parti romaniche, elementi espressivi delle nuove forme di Francia, forse meglio rispondenti a una loro esigenza di maggiore estasi spirituale. Intorno a questo periodo di fermento innovatore, anche i Vallombrosani aderirono al nuovo stile, già in Firenze apparso in forme più semplici nelle chiese di altri ordini, e pensarono quindi di ricostruire il loro edificio, forse per riflesso della rinnovata Badia a Settimo.

Santa Trinita apparteneva a religiosi di ceppo benedettino, come i Cistercensi, e alle forme dei loro edifici volle attingere l'ordine fratello per la costruzione della sua chiesa fiorentina. Ma le innovazioni portate alla Badia a Settimo, solo frammentarie, non bastavano a dare un aspetto completo del nuovo linguaggio.

In Toscana era sorta ai primi del XIII sec. una insigne Abbazia, che, per il suo complesso organismo e l'unità delle forme, rappresenta la risultante dei concetti costruttivi di quelle di Fossanova e Casamari [3].

Verso questa fabbrica ha guardato l'artefice di S. Trinita [4]

---

[2] Il Paatz la fa iniziata nel 1246 circa. Il VILLANI (*Cronache*) ricorda come tempo il mese di ottobre del 1278, nel giorno di S. Luca. Nel *Necrologium Conventus S. Marie Novelle,* scrittore coevo, foglio 11 verso, n. 172, si legge: *Fr. Paganus quondam Domini Iacobi de Adimaris sacerdos et predicator etc.... fuit prior in conventu florentino, et tempore prioratus sui. bone memorie dominus frater Latinus natione romanus Cardinalis et sedis apostolice legatus fundavit ecclesiam sancte Marie Novelle MCC septuagesimo IX. in festo sancti Luce. etc..* (Fr. Pagano fu priore dal 1278 al 1281).

[3] Questo nuovo linguaggio si propagò dalle isolate abbazie alle città, per il graduale diffondersi delle sue forme che gli stessi cistercensi, architetti, irradiarono dopo avere eretto le loro fabbriche, spesso inviati a costruire chiese per altre congregazioni, come avvenne ad esempio per il Duomo di Siena.

[4] Per le diverse attribuzioni sul costruttore, vedi: PAATZ, *Werden un Wasen der Trecento Architektur in Toscana* - Druck August Hopfer Burg M. B. 1937, nelle note che si riferiscono a S. Trinita (n. 93 e segg.). Il Vasari attribuisce l'edificio a Nicola Pisano. Il Paatz cerca di convalidare

attratto dalla originale iconografia e dalla musicalità delle sue membrature; mi riferisco al S. Galgano nel senese, già nel 1227 condotto avanti [5]. La chiesa vallombrosana d'oggi poco ha cambiato dallo stato primitivo: solo le cappelle delle navate laterali, aggiunte posteriormente (fine XIII - metà XIV sec.), vengono a darle una diversa fisionomia dal tipo Cistercense. Se la consideriamo senza queste [6], risulta una pianta che si collega con quella di S. Galgano

---

questa paternità, spostando però la data di costruzione al 1258. Nel 1280-90 considera ultimate, col transetto, le 5 cappelle del coro e le 3 prime cappelle della navata di sinistra, assegnando al progetto iniziale tutte le cappelle laterali, limitate temporaneamente alla costruzione delle tre suddette, forse per gli scarsi mezzi passati dai donatori per l'andamento della fabbrica. A questo primo tempo di costruzione fissa anche la sagrestia, per la somiglianza tra due capitelli di questa con altri nel centro della chiesa. La NICCO FASOLA (*Induzioni su Nicola Pisano architetto*, in « L'Arte », ottobre 1938, anno XLI, e *Nicola Pisano*, Roma 1941), concordando col Paatz, cerca di dimostrare come vedremo più oltre, che l'edificio progettato con le tre cappelle laterali, rappresenta in Italia il primo esempio del genere.

[5] Vedi: CANESTRELLI, *L'Abbazia di S. Galgano*, Firenze, 1896.

[6] Vari elementi fanno supporre che la chiesa sia stata progettata senza le cappelle laterali. Studiando il grafico ove sono sovrapposte le tre facciate (v. R. BALDACCINI, *S. Trinita nel periodo romanico*, in « Rivista d'Arte », 1950, p. 41, fig. 16), considerando quella romanica, vediamo che, con le sue modeste dimensioni, non giungeva alle finestre trecentesche, mentre, nell'affresco del Ghirlandaio (id., pag. 40, fig. 15), si nota chiaramente come il motivo inferiore delle arcate cieche prosegua anche sotto queste finestre. Ora, appartenendo tale decorazione all'edificio romanico, ciò porta ad ammettere che, lasciata nella nuova chiesa la primitiva facciata, il costruttore si limitasse ad ampliarla sistemandola con l'aggiunta di un solo arco cieco per parte, in corrispondenza alle finestre ogivali, senza preoccuparsi di rifarla in un carattere consono al gusto del tempo; solo tentò di sveltire l'alzato con leggere lesene salienti, di ricordo pisano, poste a delimitare la navata. Se invece ci fosse stata la prima cappella di sinistra, gli archetti, per ragione d'estetica, si sarebbero dovuti far proseguire anche sul muro esterno di queste e per una necessaria simmetria, si sarebbe dovuto costruire la prima cappella di destra, onde ripetere il motivo anche da questo lato. Tenendo conto della notizia del Manni, bisogna ammettere che l'edificio non potevasi progettare con le cappelle laterali, perchè dalla parte della navata destra, la chiesa appoggiava a edifici privati forse di impossibile espropriazione. (MANNI, *Sigilli*, Tomo XIV, pag. 20. *L'anno 1277 i monaci comprarono dalla famiglia Spini più case in via Parione per farvi lo Spedale*). A queste considerazioni aggiungo anche i risultati di un attento esame fatto sulle pareti esterne di queste tre prime cappelle. Nel punto dove c'è un contrafforte che delimita la prima dalla seconda cappella, in seguito all'esplosione che distrusse il ponte S. Trinita, si vede uno stacco netto per tutta l'altezza del contrafforte

(fig. 3); uguale è la navata maggiore, a volte rettangolari (*barlongue*), che immette nel transetto in cui si aprono, a fianco della cappella del coro principale a pianta quadrata, due cappelle per lato di forma rettangolare; forma da ricercarsi nell'ultima cappella di destra del transetto dell'Abbazia senese [7].

---

comprovante, per il pietrame non incastrato in continuità, che la seconda cappelle fu appoggiata in un tempo successivo. Inoltre, mentre la prima cappella non ha finestra, vi sono nella seconda e nella terza, non però uguali fra loro e situate ad altezza diversa, con le modonature dei listelli che impostano l'arco, di foggia diversa. Nella finestra della seconda cappella questa cornice è arricchita da un intaglio a dentelli di sapore classico

Fig. 1 — Firenze - S. Trinita.
Finestra della 3ª cappella della navata sinistra.

che ricorda anche, perchè senza trilobature, le finestre absidali, di tipo cistercense, della Badia fiorentina; l'altra ha invece il listello liscio, che comunemente vediamo usato in epoca più tarda (fig. 1) e i trilobi depressi sul tipo delle finestre del Bargello e del palazzo della Signoria. Nell'interno, i capitelli dei pilastri di queste tre prime cappelle (fig. 2), giudicati dal Botto e dalla Nicco Fasola un gotico primitivo vicino al romanico, li ritengo eseguiti posteriormente a quelli nei pilastri delle tre campate di sinistra e nei primi sei peducci, perchè hanno le foglie aggettanti e curve con una stilizzazione marcata anticlassica, come in alcuni capitelli del cortile del Palazzo del Podestà, databili ai primi del 1300. Notiamo un capitello uguale a questi, fra la prima e la seconda cappella del braccio sinistro del transetto, moderno però, con probabilità rifatto dal Castellazzi, su esempio del preesistente forse perchè corroso e mutilo.

[7] Queste cappelle sono delimitate all'esterno da pilastri, che il Krönig considera motivo originale italiano. La chiesa cistercense di Fontenay, con-

Fig. 2 — Firenze - S. Trinita - *Capitello.*

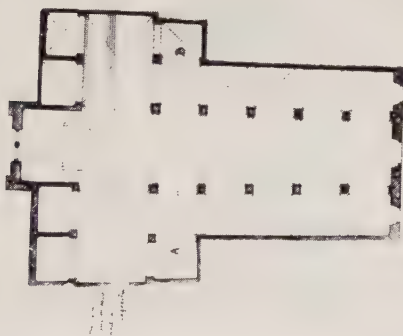



Fig. 3 — Firenze - S. Trinita - *Pianta della primitiva chiesa gotica.*

Inoltre, all'estremità delle navate minori, verso il presbiterio, si svolgono lateralmente, di un'altezza corrispondente a queste na-

sacrata nel 1147, la più vicina come forme a S. Trinita, fa supporre dalla pianta (la sola cosa che ho potuto vedere di questo edificio; vedi Focillon, *Art d'Occident,* Parigi 1938, pag. 158) che, all'accesso delle cappelle del transetto, vi sia il pilastro a muro come in S. Trinita e S. Maria Novella.

vate, due cappelle aperte [8], che, attraverso due valichi (fig. 3, lettere A e B) portano nel transetto [9].

Il rapporto fra le arcate e il muro soprastante ha uguale proporzione. Variano le campate delle navate secondarie che, rettangolari in S. Galgano, divengono quadrate in S. Trinita [10]. Ciò è

---

[8] Se queste due cappelle non fossero state costruite insieme al transetto, bisognerebbe ammettere, che quando posteriormente furono create, venisse demolito il tratto di muro per aprire il valico che guarda verso le cappelle corali, mentre sarebbe stato più pratico ed economico lasciarle chiuse come le altre. Mancano documenti sulla data di costruzione della cappella di destra; solo quella di sinistra (Cappella Spini) è vagamente ricordata. In questa cappella (fig. 4) e nel pilastro a muro della destra, i capitelli sono trattati con gusto sobrio, ornati di roselline come in quelli del campanile della Badia (oggi al Bargello) e con le foglie d'uva appiattite e rade che ricordano esempi francesi della metà del XIII sec. (vedi: VIOLLET-LE-DUC, *Dict. d'Architecture,* II, pag. 521 e segg.). Anche in S. Galgano vi sono capitelli simili (vedi: ENLART, *Origines de l'architecture gotique en Italie*, pag. 50). In Orsanmichele alcuni capitelli sono trattati con foglie d'uva appiattite e lineari che ricordano lo stile di quelli di S. Trinita: ma maggiore è la stilizzazione e le foglie sono molto più numerose e ammassate. L'altro capitello, nella cappella di destra, sembra rifatto posteriormente, su modello di quelli delle cappelle tarde che sono sullo stesso lato (fig. 5). Però, l'esame dei capitelli delle lesene di tutte le cappelle può portare ad errate datazioni, poichè alcuni di essi sono stati rifatti dal Castellazzi al momento del restauro e considerando poi che la chiesa era in condizioni da essere officiata nel 1286 circa e dato che parte dei capitelli del corpo centrale hanno un carattere più tardo, non si possono mettere in rapporto col tempo di costruzione delle strutture perchè, a quanto sembra, le ornamentazioni non hanno seguito di pari passo l'andamento generale della fabbrica.

[9] In origine, il gradino che oggi sopraeleva il transetto, doveva mancare perchè si nota, nei plinti dei due pilastri ad esso vincini, che esiste ancora la risega nella parte incorporata. Il piano attuale della chiesa doveva prolungarsi fino alle scalinate di accesso al presbiterio, e solo in un secondo tempo, quando furono costruite le cappelle laterali, saranno stati messi i vari gradini che hanno diminuito l'altezza e lo slancio nelle basi dei pilastri a muro.

Questa soluzione, delle due cappelle all'estremità delle navi minori, che troviamo per prima nell'abbazia di Casimari e poi ripresa in S. Galgano, è una particolarità che le differenzia dalla costruzione di Fossanova. Si può ritenere che sia un espediente architettonico, attuato per dare una maggiore ampiezza al transetto, aumentando contemporaneamente l'effetto di profondità spaziale della navata maggiore.

[10] Una singolarità che ha dato luogo a varie supposizioni, sono le pilastrate che divergono verso il transetto. Questa particolare sistemazione fece ritenere, al Richa e ad altri, che l'edificio in origine fosse stato costruito con

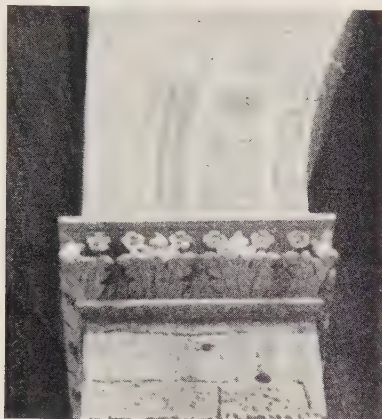



Fig. 4 — Firenze - S. Trinita - *Capitello del transetto*

Fig. 5 — Firenze - S. Trinita - *Capitello*

dovuto al minor sviluppo longitudinale dell'edificio, il quale, forse costruito in terreno obbligato, ha un rapporto diverso dalle chiese cistercensi per una maggiore estensione in larghezza. All'esterno dell'abside sono accennati deboli contrafforti angolari (oggi è visibile solo quello destro per la costruzione del campanile nella parte opposta)[11], ritrovabili più accentuati in S. Galgano; verranno poi ripresi e irrobustiti in S. Maria Novella e in S. Croce. La finestra del coro si distacca da quelle cistercensi, per l'unica grande apertura che rammenta le fabbriche francesi del gotico classico[12].

A questa chiesa è da riferire il pavimento in mattoni trovato dal Castellazzi, vicino alle tre prime cappelle di sinistra, a cm. 20 al disotto dell'attuale; i pilastri che ancora vi sono, appariscono privi di un proporzionato plinto di sostegno agli alti zoccoli delle

---

l'abside volta verso la piazza S. Trinita, dato che l'orientamento dell'attuale chiesa è opposto a quello che generalmente si rispettava in quel tempo e perchè, non essendo la chiesa molto sviluppata longitudinalmente, un simile ordinamento presenta la navata centrale in una visuale che la fa sembrare meno profonda in rapporto alle sue vere dimensioni, cosa che invece porterebbe ad un effetto opposto, se il presbiterio fosse dalla parte della facciata. A togliere ogni dubbio basta osservare il verso della facciata romanica. Essa è lì dal XII sec. a confermare che non possono esservi state, da quel lato, pareti absidali sorte posteriormente. L. CREMA (*Accorgimenti estetici delle chiese medioevali italiane,* in « La Critica d'Arte », anno II, fascicolo VIII, aprile 1937, pag. 66 e segg.) studiando queste « anomalie » ha notato che vi sono molti casi simili in Italia e fuori; ritiene valida l'ipotesi, enunciata e accettata per le chiese d'oltralpe, che questa deviazione può attribuirsi al desiderio d'aumentare lo spazio per i fedeli e per meglio dirigere la loro attenzione verso l'altare principale. In S. Trinita questo accorgimento prospettico è applicato oltre che orizzontalmente, nella navata centrale, anche verticalmente, nelle navate laterali: i peducci che sostengono gli archi trasversali delle due ultime campate verso il transetto, sono più elevati degli altri, il penultimo di cm. 20 e l'ultimo di cm. 30. L'ipotesi del Crema possiamo accettarla anche per il nostro edificio non trovando spiegazione più attendibile.

[11] Più che in funzione di contrafforte si potrebbe vedere come un leggero paramento in pietrame aggiunto per rinforzo a tutta la parete (fig. 6); molto diverso dai tipi cistercensi, solidi e aggettanti.

[12] Questa finestra forse in origine era sul tipo di quella di S. Maria Novella, trasformata in un'unica apertura, nel tardo Trecento quando fu restaurata la zona delle cappelle pericolanti: l'intelaiatura attuale in pietra che sostiene la vetrata è stata rifatta nel Quattrocento.

Fig. 6 — Firenze - S. Trinita.
Veduta d'insieme dell'abside e del campanile.

basi, come hanno le altre chiese gotiche di Firenze [13]; anche il frammento del portale ha la base dello stipite di un'altezza non propor-

[13] Il Castellazzi ritiene questo pavimento non appartenente all'edificio da lui restaurato. Uno scavo che fece fare intorno alle basi dei pilastri, gli dimostrò come al disotto del livello di questo pavimento il plinto si presen-

Fg. 7 — Firenze - S. Trinita - *Capitello.*

Fig. 8 — Firenze - S. Trinita - *Capitello della navata sinistra*

---

tava non lavorato, ma trattato come parte da stare interrata. Non è da escludere che queste basi avessero un plinto più alto come è in S. Maria Novella e che quando venne posto l'attuale pavimento, forse dal Buontalenti, venissero scalpellate le riseghe, facendole sembrare al Castellazzi parte di fondamenta. Lo zoccolo che c'è nel muro esterno della sagrestia in Via Parione, che è stato modellato sul profilo delle basi dei pilastri interni, ha il plinto più alto.

zionata al resto della membratura (le tracce di corrosione che si notano sono forse dovute ad uno scalino messo ai primi dell'800, quando fu sopraelevato di cm. 20 l'attuale pavimento, tolto poi dal Castellazzi)[14].

Le forme di S. Trinita non sono da considerarsi, come ritiene il Paatz, l'espressione del nuovo linguaggio che fissa i caratteri essenziali di quel severo gotico fiorentino, poichè, come ho già detto, in Firenze l'architettura gotica è stata sempre sentita fin dall'inizio debolmente e plasmata alla tradizione classicheggiante che, sebbene attenuata, continua per tutto il XIV secolo, fino a ricomparire in ogni sua completezza nelle nuove e armoniche strutture dell'arte brunelleschiana. Si può invece vedere che, non essendo mai sepolto questo gusto per il classico, in periodo gotico si cercò una commistione fra le linee romaniche e le innovazioni straniere.

Chi ha ideato S. Trinita, nella sua essenza, è ancora romanico; egli sentì l'influsso d'oltralpe debolmente, e in così equilibrata misura da lasciarci un edificio che, per l'arcaismo e la semplicità delle strutture, sarebbe da considerare un esempio di gotico sorto avanti le prime abbazie cistercensi in Italia[15].

L'orizzontalismo marcato che vi si nota, inteso a interrompere lo slancio verticale, più che « il nascere del contrapposto di forze contrarie » al gotico per avvicinarsi al gusto del rinascimento (come è visto dal Paatz e dalla Nicco Fasola), è invece da considerare come un persistere dei piani romanici non dimenticati in questo primo gotico.

Il monumento rispecchia la visione spirituale di un artista che, pur aderendo al nuovo linguaggio, cerca di giungere a forme proprie attraverso una conciliazione col romanico che ancora fortemente sente e al quale è legato. Egli costruisce con linee essenziali che trasfondono una espressione di semplicità, ravvivata dal chiaroscuro sempre di gusto romanico, delle pietre lisce e scalpellate che si alternano nel paramento[16].

Invece del complesso pilastro a fascio in S. Trinita è impiegato il pilastro quadrato; elemento di cui ne abbiamo molti esempi

---

[14] Vedi: R. BALDACCINI, in « Rivista d'Arte », 1950, p. 38, fig. 14.

[15] Mentre il Paatz vede solo il delinearsi di quelle forme gotiche classicheggianti che si svilupperanno poi nell'architettura del Trecento fiorentino.

[16] Le pietre lisce e scabre alternate, si ritrovano nella zona del coro in S. Galgano.

in Toscana in edifici del XII secolo [17]; il più vicino a S. Trinita è quello del Battistero pisano [18] per la lesena saliente che, limitata in questo edificio al capitello, nella chiesa fiorentina proseguirà fino all'impostarsi dell'arco trasversale della navata centrale, sempre per attenersi a un motivo romanico forse ripreso da S. Miniato. La proporzione tra la larghezza e l'altezza dei valichi rimane quella delle basiliche romaniche; così il rapporto delle navate: la centrale il doppio delle laterali [19].

La pianta è diversa da quelle successive di S. Maria Novella e di S. Croce, molto più sviluppate longitudinalmente per un numero maggiore di campate, lievemente rettangolari per largo nella navata principale (parte più antica) e decisamente rettangolari nelle secondarie, avvicinandosi questi edifici più a modelli francesi.

La parete soprastante la navata principale all'esterno, è priva di contrafforti, che invece troviamo in tutte le chiese gotiche fiorentine [20]. Questa caratteristica può avere la sua importanza per far porre il nostro edificio con più sicurezza, proprio in quella fase di transizione che stabilirebbe la sua priorità sulle altre chiese sorte nel nuovo stile.

In S. Trinita questi contrafforti fanno la propria apparizione nelle tre prime cappelle di sinistra, proprio perchè costruite posteriormente al corpo centrale della fabbrica.

---

[17] Vedi: Pieve di Ripoli (Pisa); Pieve di S. Cassiano; S. Andrea in Pistoia; S. Pier Somaldi in Lucca; Pieve di Brancoli. Nella zona di Firenze: Pievi di Faltona, Cercina, Settimo, ecc.

[18] In questo pilastro si potrebbe anche vedere una derivazione semplificata da quelli di S. Galgano che sono quadrati, a croce cistercense, cioè: lesena saliente con ai tre lati delle semicolonne atte a reggere i sottarchi. Mentre nel lato verso la navata centrale solo a circa 3 metri dal suolo, inizia una semicolonna saliente che va a sostenere la spinta dei sottarchi trasversali di questa navata.

[19] Di derivazione romanica sono anche l'altezza e la dimensione dei pilastri. Nelle proporzioni generali vi è un rapporto con S. Miniato e vi era anche coll'edificio romanico demolito.

[20] Ciò fa supporre che in origine la chiesa avesse la navata principale coperta con tetto a capriate sul tipo di S. Miniato e voltata poi posteriormente. Al disotto del tetto, all'esterno, si nota un paramento continuo alto circa un metro, di un pietrame più chiaro. Non è da escludere che la copertura di S. Croce possa riflettere quella primitiva di S. Trinita, dato che è una variante della scuola umbra che può essere entrata in Firenze proprio per S. Trinita.

La semplicità del suo interno dà un senso di serenità; tutto è moderato e riposante, niente che trascina al dinamico. Ogni elemento è inteso a troncare slanci verticali. Il sistema costruttivo gotico è solo embrionale, nulla di definito come in S. Maria Novella: mancano quelle strutture organiche che per un contrapposto di reazioni portano all'equilibrio delle forze nel raggiungimento della staticità. La tensione scattante che eleva al verticalismo, non è come nel gotico nordico e quale si avverte anche nelle chiese cistercensi: qui ogni cosa è attenuata. I pilastri sono semplici, privi di membrature salienti atte a neutralizzare la spinta delle crociere; lo slancio di questi pilastri è interrotto da listelli orizzontali che ne pausano l'altezza e generano una visione piana. I costoloni di rinforzo alle volte, s'impostano sull'abaco del capitello del pilastro (fig. 7), in un sistema semplice come in S. Galgano (anche in questo edificio mancano le semicolonne salienti di scarico alle nervature).

Nelle navate secondarie le lesene che scandiscono le cappelle, non salgono a reggere gli archi trasversali, e le nervature si posano, insieme a questi archi, sopra a peducci in un sistema conforme a quello che è nell'ambulacro del Battistero pisano, parte costruita ai primi del Duecento.

In S. Trinita la posa in opera di questi peducci avvalora l'ipotesi che le cappelle laterali furono aggiunte successivamente, perchè l'idea non risponde a soluzione costruttiva esteticamente risolta[21]. Se le cappelle fossero state progettate insieme al resto della fabbrica, le lesene, che delimitano l'accesso a queste, avrebbero dovuto continuare fino al peduccio, onde avere, con questa unità di motivo, una struttura più definita e armonica, come abbiamo nelle chiese del rinascimento (S. Lorenzo e S. Spirito). Anche in S. Croce, nel transetto, alcuni semipilastri che delimitano le cappelle arrivano agli archi trasversali.

---

[21] Il Paatz pensa che questi peducci siano una necessità derivata dalle cappelle; mentre ritengo che siano un elemento indipendente e che proprio a causa della loro preesistenza siano stati posti i pilastri incassati e non salienti, quando furono aggiunte le cappelle. Un esempio l'abbiamo nella chiesa di S. Domenico a Bonifacio in Corsica costruita alla fine del XIII sec., la quale ha tutte le caratteristiche che ricordano S. Trinita senza le cappelle laterali. È a tre navate con valichi retti da pilastri quadrati e lesene salienti; nelle navate minori ha semplici peducci a sostegno dell'arco trasversale e delle crociere (vedi: MICHEL, *Histoire de l'art,* vol. II, p. I, pag. 31).

L'alto zoccolo a sostegno delle basi dei pilastri, che meno sviluppato era già in S. Francesco d'Assisi (chiesa superiore) e in S. Galgano, è un motivo originale che ricorda le alte basi delle colonne dei templi di Roma e non esclude una educazione romana del costruttore, che porta in Firenze nuove energie classiche [22].

Le nervature a sezione prismatica delle volte sono ancora arcaiche, simili a quelle della chiesa superiore del Santo d'Assisi: carattere assai lontano da quelle di fattura molto più elegante di gotico spiccato che ha S. Maria Novella [23].

Fig. 9 — Firenze - S. Trinita - *Capitello della navata destra*

Senza cornici esterne sono le finestre al disopra dei valichi, uniformate a quelle nella parete absidale di S. Galgano (forse verso il Trecento fu aggiunta la membratura interna trilobata).

A un diverso tempo di costruzione sono da assegnarsi i capitelli per le diversità di foggia che fra loro presentano. Si possono

---

[22] In Francia, nella galleria della chiesa di Nôtre Dame d'Amiens, le colonnette hanno le basi molto alte con una sezione che ricorda il profilo di quelle di S. Trinita (vedi: VIOLLET-LE DUC, *Dictionnaire d'Architecture*, VII, pag. 530).

[23] Questo tipo di costolone è un elemento cistercense; in Toscana lo troviamo in S. Galgano e forse in S. Maria Novella può derivare da questo edificio.

ritenere i più antichi cioè coevi alle tre navi ed al transetto, quelli nei primi tre pilastri di sinistra (fig. 8) e quelli dei primi sei peducci (tre per navata minore iniziando dalla facciata) per una particolare finezza d'intaglio con foglie d'acanto disposte con ordine classico di un pittoricismo accentuato [24]. A questo stesso tempo sono da assegnarsi anche i primi sette capitelli delle lesene che reggono gli archi trasversali, alcuni lasciati incompiuti. Gli altri capitelli sono da datarsi fra la fine del '200 e i primi del '300, e si possono far rientrare nei lavori che si prolungarono per tutto quel periodo ed oltre poichè hanno un carattere molto più vivace e ricercato (fig. 9). In alcuni vi è un intenso pittoricismo reso con abbondante fogliame e marcata stilizzazione, che li avvicina a quelli di vari edifici sorti o ultimati in Firenze verso la metà del XIV sec. (Bargello, Cattedrale, interno di Orsanmichele iniziato nel 1337).

Le mensole d'angolo a figurazione umana, che hanno fatto pensare a taluni all'arte di Nicola Pisano [25], sono da vedersi quale sviluppo di un motivo decorativo romanico diffuso nell'Italia centrale e che si scorge in un classico modello di una fattura che ricorda le forme meridionali, prima che in Pisa e in Firenze, come imposta all'archivolto della porta principale del S. Francesco d'Assisi.

Dall'esame dei documenti sulla chiesa Vallombrosana, che non sempre letti bene hanno fatto ritenere a vari studiosi che sia stata ricostruita completamente nel Trecento, si può dedurre che

---

[24] Questo motivo classicheggiante è molto vicino a quello dei capitelli nei pilastri del Battistero pisano. Ne abbiamo però esempi anche in S. Galgano (vedi: CANESTRELLI, *op. cit.*).

[25] In questo elemento il Paatz vede un distacco che tronca la legata struttura francese; per la sua origine meridionale e, per l'impiego che se ne faceva in Pisa, lo mette in rapporto con l'opera di Nicola Pisano. Tale figurazione può essere arrivata in Firenze, dal meridione, anche per altra via; in Assisi un simile tipo di mensola è d'imposta alla ghiera dell'arco del portale principale di S. Francesco (chiesa superiore). In S. Galgano vediamo in alcuni capitelli in luogo dei caulicoli, teste umane sporgenti fra foglie d'acanto (vedi: CANESTRELLI, *op. cit.* pag. 89, tav. IX fig. 8): non è da escludere che si sia arrivati a fare delle teste un elemento a sè, partendo dall'abbazia senese. Nel braccio sinistro del transetto di S. Trinita la mensola di sostegno alle nervature ricorda la testa di Bacco che è nel portale della chiesa francescana di Assisi di cui abbiamo detto.

l'edificio dugentesco sia stato condotto a termine in un lungo periodo di tempo[26].

È da supporre, come già ha detto il Paatz, che, sebbene la consacrazione sia del 1327, verso il Trecento la chiesa doveva essere in condizioni da potervi officiare, per la notizia che abbiamo del consiglio di guerra che vi si tenne nel 1289, perchè sull'altar maggiore venne posta la Madonna di Cimabue, oggi agli Uffizi, e per la costruzione, che riprende da S. Trinita, del coro di Massa Marittima, eseguita intorno al 1287.

Le prime tre cappelle della nave di sinistra, per le conclusioni cui siamo giunti in seguito all'esame stilistico e all'esplorazione sulla parete esterna, sono da ritenersi costruite nel tempo in cui sorgeva la Badia[27] e che poi intorno al 1324 venisse appoggiata la quarta cappella, ove fu sepolto Dino Compagni[28]. Posteriormente vengono le cappelle di destra la cui data di costruzione è documentata dal Botto[29].

Dal 1372 al 1402 si lavorava alla ricostruzione di alcune cappelle nel transetto, perchè pericolanti[30]; lo stile tardo degli elementi strutturali e ornamentali è da avvicinare al tempo della costruzione esterna di Orsanmichele e della Loggia del Bigallo.

Anche il passaggio da via Parione, ideato con gli avelli laterali su modello di S. Maria Novella, e il portale d'accesso, hanno una semplicità di forme di Trecento inoltrato.

---

[26] Vedi: NICCO FASOLA, *Nicola Pisano,* Roma 1941, pag. 251, nota 313.

[27] Il Paatz, invece, sostiene che s'incominciò la costruzione della chiesa da queste cappelle e da quelle del transetto (parte del coro), perchè erano esterne all'edificio romanico. Poi fu proseguita la costruzione della fabbrica demolendo la parte più antica. Se così fosse, e se la chiesa fosse stata progettata con le cappelle laterali, come si spiega che, prima di iniziare le navate, non fu continuata la costruzione delle cappelle di sinistra fino al transetto invece di fermarsi alla terza?

[28] La finestra sul muro di divisione fra la terza e la quarta cappella sta a dimostrare che per un certo tempo, quella parte di parete fu esterna.

[29] Modifiche e aggiunte successive hanno determinato un frazionamento di vani venendo a togliere unità alla pianta originaria; unità che era rimasta anche con l'aggiunta delle cappelle laterali (vedi fig. 10). Le basi delle lesene che delimitano le cappelle di destra sono più alte rispetto a quelle di sinistra e da ambedue i lati più basse rispetto a quelle dei pilastri centrali.

[30] Nella cappella del coro principale le nervature delle crociere sono a sezione circolare.

Il campanile eretto sopra la parte sinistra dell'abside fra il 1395-96, con una sola apertura a bifora, nella zona delle campane (fig. 6) ha un carattere rustico, privo di quelle eleganti e svelte linee dei campanili di S. Maria Novella e della Badia; ciò nonostante, il suo costruttore, senza eccessive pretese estetiche, ha voluto lasciare un'impronta di classicità dando alla bifora gli archi a tutto sesto. Il coronamento ad archetti pensili forse fu posto nel primo Quattrocento.

L'attuale sagrestia fu costruita dal 1418 al 1433 [31] in un carattere ancora goticizzante. Più rinascimentale è la parete esterna verso via Parione; fu abbellita con due finestre tabernacolari dalla membratura snella, che accenna timidamente, per il timpano ripreso dalle finestre esterne del Battistero, a forme brunelleschiane (fig. 11).

Un ricordo ancora romanico è nel presbiterio sopraelevato, che in S. Trinita, ancor più che nelle altre chiese quasi contemporanee (S. Maria Novella, la Badia, S. Croce), è alzato dal piano delle navate, quasi quanto le tribune, al disopra delle cripte. (L'ultimo gradino avanti di arrivare all'altare maggiore, è un'aggiunta posteriore, perchè copre parte delle basi dei pilastri che inquadrano l'arco absidale).

Lo spazio compreso fra le due ultime campate ed il transetto era occupato dal coro dei monaci. Consistevano questi cori in un recinto delimitato da plutei marmorei o in pietra, nei quali i religiosi si radunavano per compiere le loro preghiere collettive [32].

---

[31] Il Paatz ritiene la sagrestia coeva al nucleo principale della chiesa, per l'affinità tra i capitelli dei due pilastri al centro di essa (fig. 3, lettera A e B) con alcuni della navata centrale. Ma, come ho già accennato vari capitelli della chiesa sono stati eseguiti nel Trecento e quelli della sagrestia rientrano proprio in questo gruppo. Dato che anche l'attuale ordinamento interno è dei primi del XV secolo (cfr. G. MARCHINI, *Aggiunte a Michelozzo,* in «Rinascita», n. 35, 1944, pag. 37), riferendosi ai due capitelli suddetti si può ritenere che verso la metà del Trecento fosse stata costruita in quel luogo una cappellina votiva che poi in un secondo tempo venne trasformata in sagrestia. Mentre il portale del primo Trecento che vediamo nell'estremo braccio sinistro del transetto, fa supporre che questo fosse l'accesso alla più antica sagrestia che doveva trovarsi da quel lato.

[32] Il coro dei monaci è un ricordo dell'ordinamento delle basiliche cristiane, le quali, davanti all'altare maggiore, avevano le *Scholae Cantorum.* I cori furono tolti nel XVI secolo dopo il Concilio di Trento. In S. Trinita il coro fu demolito nel 1573 dal Buontalenti, quando iniziò la trasformazione della chiesa.

La chiesa aveva il principale ingresso ornato da un portale che ho cercato di ricostruire dal frammento rimasto e da cio che si può ricavare dall'affresco del Ghirlandaio [33]. Era composto da una membratura piana a tre riseghe degradanti verso l'interno, arrichite agli spigoli da un toro (fig. 12). La base, formata da due plinti e da due tori alternati, appoggiava sopra una zoccolo, che,

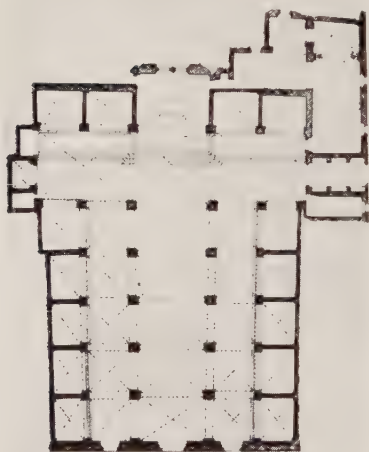



Fig. 10 — Firenze - S. Trinita
Pianta della chiesa nello stato attuale.

Fig. 11 — Firenze - S. Trinita
Finestra della sacrestia.

come abbiamo già accennato, doveva essere più alto. L'architrave leggermente arcuato come in S. Maria Maggiore, sembra, da quello che vagamente si decifra nell'affresco del Ghirlandaio, che appoggiasse su capitelli. Forse dipendono da questi i due capitelli che sono nella loggia dei primi del Trecento (fig. 14) che è in

[33] V. in «Rivista d'Arte», 1950, pag. 38 (fig. 14) e pag. 40 (fig. 15).

via Tornabuoni in un palazzo prossimo alla chiesa [34], tardo esempio di arte nicoliana in Firenze. A quest'apertura si può pensare si siano ispirati i costruttori di posteriori portali di altre chiese fiorentine per arrivare poi a strutture più ricche e particolareggiate del Trecento, come in S. Maria Novella (parete destra) e in S. Maria Maggiore. In S. Trinita le forme di questa porta sono ancora

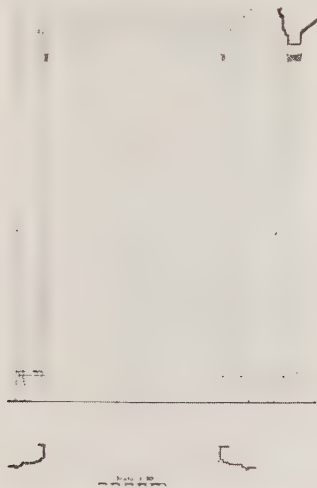



Fig. 12 — Firenze - S. Trinita
Ricostruzione ideale del portale gotico

di una compostezza romanica [35]; per il loro carattere lineare si possono ritenere dell'epoca del rinnovamento della chiesa, che, sopraelevata di metri 1,50 dal piano della precedente romanica, necessariamente dovette avere un accesso proporzionato alla nuova altezza, il quale venne ad incastrarsi fra le arcate del loggiato cieco

[34] Questa loggia, oggi chiusa (fig. 13), che si può mettere in rapporto col portale di S. Trinita, è situata al piano terreno, in via Tornabuoni nel palazzo d'angolo con via Parione (Palazzo Minerbetti).

[35] La sezione orizzontale della membratura del portale maggiore di S. Galgano per la sua semplicità si può avvicinare a quella di S. Trinita.

nell'ordine inferiore della facciata [36]. Però, avendo la costruzione gotica cambiato l'asse centrale rispetto a quello della chiesa romanica, ed essendo stato questo portale solamente ingrandito in altezza, venne a trovarsi non più in asse con la nave centrale, ma spostato verso sinistra [37]. Forse in questo stesso periodo vennero

Fig. 13 — Firenze - Via Tornabuoni
Loggia del Palazzo Minerbetti.

aperte le altre due porte, che danno accesso alle navate minori, come si intravedono nell'affresco del Ghirlandaio [38].

---

[36] L'edificio gotico, quando fu iniziato, fu sopraelevato di mt. 1,50 sul livello della chiesa primitiva, per portarlo all'altezza del piano presbiteriale romanico; questo fu necessario per salvaguardare la nuova fabbrica dalle continue inondazioni del vicino Arno, alle quali era soggetta la preesistente chiesa, e per eliminare la cripta che non rientrava nel carattere delle chiese cistercensi.

[37] Il Buontalenti per centrare nella sua facciata la porta di tardo cinquecento, ampliò l'apertura verso destra, sopprimendo da questo lato la membratura del portale gotico (v. in « Riv. d'Arte », 1950, pag. 41, fig. 16).

[38] V. in « Rivista d'Arte », 1950, pag. 40, fig. 15.

La facciata di questo edificio, leggermente modificata, restò quella romanica. La Nicco Fasola, al contrario, riaffacciando l'ipotesi, già ammessa dal Nardini Despotti, è propensa a vederci la mano di Nicola Pisano [39] datandola in tal modo dopo il 1250.

Circa al tempo di costruzione si è già detto a proposito della fabbrica romanica; si può aggiungere però, che, osservando l'af-

Fig. 14 — Firenze - Palazzo Minerbetti.
Capitello della loggia

fresco della cappella Sassetti, si nota come il primo ordine di logge sia poco sopraelevato dal livello stradale, e come tutto il perimetro dell'alzato manchi di slancio, mentre ogni cosa sarebbe

[39] La Nicco Fasola non è contraria a ritenerla del tempo di Nicola Pisano, vedendo nell'occhio centrale e nelle ripartizioni elementi che suggeriscono idee non lontane dalle chiese ispirate da Nicola. Quali sono questi edifici?

più proporzionata se si vedesse in rapporto al piano stradale primitivo. Non bisogna nemmeno dimenticare che una facciata così sistemata, è lontana da qualsiasi concezione estetica: nessun monumento, che io ricordi, presenta un motivo così frazionato.

È più logico invece vedere una sovrapposizione di momenti che le tolsero unità e che la lasciarono in un carattere non armonizzante con le severe linee del suo interno (per le successive aggiunte vedi nota 6).

Le due finestre ogivali aperte su piazza S. Trinita e quella interna, sul muro di divisione tra la terza e la quarta cappella di sinistra [40], per la trilobatura depressa sono da assegnarsi intorno alla prima metà del Trecento, costruite all'incirca nel tempo di quelle della cappella Rucellai in S. Maria Novella.

All'interno, sul retro della facciata, si notano, a delimitare la soglia della porta principale, due solidi contrafforti, costruiti per rinforzare il muro romanico, soggetto al peso non indifferente del portale gotico.

Il Vasari tramanda che Nicola Pisano ne fu l'architetto [41], ma purtroppo mancano sicure costruzioni di questo maestro da permettere un confronto; la notizia va quindi accolta con la dovuta riserva che sempre dobbiamo avere verso lo storico aretino, per le troppo generiche attribuzioni che ci ha lasciato [42]. Il Paatz ha tentato di convalidare questa paternità avvicinando stilisticamente

---

[40] Questa finestra insieme all'altra uguale, che è nella parete di fondo di questa cappella, logicamente, si può desumere siano state aperte quando essa fu costruita. Il tempo di costruzione alla quale sono da assegnarsi, fissa anche quello della stessa cappella. Queste finestre hanno i lobi meno depressi di quelli delle finestre al disopra delle campate, che si presentano più tozzi e aperti.

[41] Vedi nota 4.

[42] Il contratto stipulato fra Nicola Pisano e Fra Melano, per l'esecuzione del pulpito senese, accenna a licenze per impegni che Nicola ha in Pisa per la costruzione del Duomo e del Battistero. Il Vasari (*op. cit.*, pag. 293 e segg.) ci dà un elenco di opere di architettura eseguite da Nicola: S. Domenico in Bologna, rifacimenti nella Badia a Settimo, Palazzo degli Anziani a Pisa, S. Michele in Borgo a Pisa, Campanile di S. Nicola a Pisa, Chiesetta della Misericordia in Firenze, S. Jacopo a Pistoia, S. Giovanni a Siena, S. Trinita e Monastero di Via Faenza a Firenze, rifacimenti nel Duomo di Volterra, S. Domenico di Arezzo, (cfr. M. SALMI, in « Rass. Nazion. », 1912), S. Margherita a Cortona, restauri alla Chiesa dei Predicatori a Volterra, Chiesa e Badia a Tagliacozzo. Pure ammettendo che il Vasari può aver abbondato nel dare tutti questi lavori a Nicola, non è da escludere una sua ope-

le forme di S. Trinita a quelle dei pulpiti del Pisano, opere che il maestro eseguì fra il 1259 e il 1268.

---

rosità come architetto; con ogni probabilità lo storico aretino si sarà attenuto a qualche notizia sicura tramandata, o a documenti a noi non pervenuti. La NICCO FASOLA (*Nicola Pisano*, Roma, 1941) ha tentato di ricostruire parzialmente questa sua attitudine, ma basa i suoi giudizi quasi esclusivamente su quanto ha detto il Paatz. Chissà che in seguito, una ricerca più profonda, non faccia saltar fuori qualche elemento nuovo da permettere di stabilirne questa particolare attività.

Anche se esorbita dai limiti di questo lavoro il discutere sulla mitica opera di Nicola architetto, prendo occasione per valutarne alcune delle attribuzioni fatte dalla Nicco Fasola. Le cuspidi con gli archi trilobi, che coronano la cupola del Duomo pisano e l'esterno del Battistero, sono da avvicinarsi più che a derivazione nicoliana, a forme di Arnolfo per i lobi allargati con archi depressi e per i gattoni a ricciolo: motivi riecheggianti l'architettura dei cibori da lui eseguiti in Roma; per le statue che sono nelle edicole del Battistero, credo ormai che non vi siano più dubbi sulla attribuzione al figlio Giovanni. Nella parte superiore della facciata del Duomo pisano, si vuol vedere la mano di Nicola e della sua diretta scuola, in alcuni capitelli della galleria esterna, a doppio ordine di foglie grasse e piegate, sul tipo di quelli del pulpito pisano. Ritengo che, se anche sono lavorati con taglio romanico classicheggiante, siano molto più tardi per una semplificazione estrema di fattura ordinaria, privi cioè di quel fine lavoro che è nel carattere classico di Nicola. Analoga fattura la vediamo nei capitelli del cortile del Bargello. Inoltre questi capitelli non possono ritenersi con sicurezza originali, dato che molti furono rifatti, specialmente dopo il grande incendio del 1595. Il SALMI (*S. Iacopo all'Altopascio e il Duomo di Pisa*, « Dedalo » 1926, pag. 508) ha dimostrato chiaramente, studiando le cornici di ricorso che delimitano le arcate della facciata del Duomo, come questa non possa datarsi oltre il XII sec.; aggiungo che, nel pisano e nella lucchesia, abbiamo tutta una serie di chiese costruite non oltre il XII sec. che hanno la facciata arricchita da logge in diretta dipendenza da quella del Duomo pisano; ciò non potrebbe essere se il nostro edificio fosse stato ultimato superiormente al tempo di Nicola, come conviene la Nicco Fasola, non avendo esempi che chiese minori, situate in provincia, possano essere state prese a modello per una chiesa primaziale. Basterebbe però considerare le incrostazioni marmoree nella loggia esterna, derivate da stoffe orientali, trattate con gusto trito e minuto, di spiccato decorativismo romanico, visibile anche nell'interno del Battistero in parti eseguite alla fine del XII sec. I due capitelli (vedi: VENTURI, III, pag. 980, fig. 876) a busti femminili inseriti tra il fogliame, che la Nicco Fasola pensa appartengano alla facciata dal Duomo, sempre eseguiti da Nicola e scuola — restando la cosa molto incerta se provengono dal Duomo — presentano una modifica essenziale dal gusto di Nicola per l'appiattirsi delle teste nel fondo e per un ingrossamento marcato del fogliame di traduzione artigiana già tarda: di quella corrente che abbiamo in tutta la Toscana nel XIV secolo; a Firenze si vedono testine così appiattite in molti edifici del Trecento.

Cerca di stabilire tali rapporti fra i capitelli del pulpito del Battistero pisano [43] e quelli di alcuni pilastri di S. Trinita; nei più antichi trova una somiglianza nella disposizione alternata delle foglie di acanto, modellate con ricco fogliame, e nei boccioli stilizzati a forma di giglio.

Anche negli alti zoccoli a sostegno delle basi dei pilastri, pure ammettendo che è un motivo proprio di S. Trinita, lo fa attuato dal « genio creativo » di Nicola, perchè in embrione vede un'idea già annunciata nelle basi dei pulpiti di Pisa e di Siena [44]. In rapporto con Nicola mette anche le cappelle delle navate laterali, elemento che considera di derivazione meridionale, riferibile all'educazione che questi là ebbe [45].

Ma — egli pure lo ammette — poichè minimi sono, tra il monumento architettonico e le due opere di scultura, gli avvicina-

---

[43] Le diversità che si notano fra i capitelli di S. Trinita e quelli del pulpito pisano, il Paatz ritiene siano dovute alle varie mani delle maestranze che li hanno tradotti. In S. Trinita, l'elemento pittorico dei capitelli più antichi, anche se classicheggiante e se ha un gusto simile a quelli del pulpito del Battistero pisano, a mio parere trova maggior riscontro, come già ho accennato, con forme di quelli di S. Galgano da cui vedo una diretta derivazione. Vedi: PAATZ, *op. cit.*

[44] Questo tipo di zoccolo lo troviamo meno sviluppato già in S. Francesco d'Assisi (chiesa superiore) e in S. Galgano dal quale può essere stato ripreso. Nella sala capitolare di questa abbazia le colonne hanno una base formata da un mezzo toro appoggiato sopra un plinto smussato (vedi: CANESTRELLI, *op. cit.*, pag. 99, fig. 28). Per arrivare alla forma di S. Trinita basta porre sopra al plinto uno zoccolo quadrato e poi formare la base aggiungendo la metà del toro che manca e le due gole. Anche in S. Maria Novella, tratto del coro dei Monaci (parte più antica), i pilastri hanno la base abbastanza alta da mettere in rapporto con S. Trinita.

[45] Secondo il Paatz queste cappelle sono un elemento che serve a confermare l'attribuzione a Nicola Pisano, poichè lo considera motivo derivato dall'Italia meridionale dove già, prima di S. Trinita, era nella chiesa di S. Nicola a Bari, nel Duomo di Bitonto, nel Duomo di Ruvo e nel S. Andrea di Messina. La NICCO FASOLA però (« L'Arte », 1939, pag. 332), dimostra che le cappelle laterali delle Chiese di Bari, Ruvo e Bitonto sono posteriori a S. Trinita, ottenute cioè, in Bari e Bitonto chiudendo arcate laterali, ed in Ruvo allargando la pianta della chiesa e conclude che il motivo delle cappelle di S. Trinita è il primo in Italia. Come abbiamo detto precedentemente, è da escludere che nell'idea iniziale vi fosse il progetto di sistemare queste cappelle; solo in un secondo tempo furono costruite a più riprese. Però, siccome le prime tre di sinistra sono da datarsi intorno al 300, questo primato rimane sempre alla nostra chiesa.

menti in rapporto di stile[46], dato il diverso linguaggio di espressione, egli vuole legare queste opere per una concomitanza di valori intrinseci, cioè: l'intendimento estetico a comune e la risultante della ricerca espressiva.

Questo esame troppo generico, è da ritenere insufficiente per giungere a conclusioni positive, dato che l'essenza trasmessa dalle forme dell'edificio dei Vallombrosani, rispecchia il carattere generale del gusto fiorentino del tempo, fattore comune in molte opere coeve e posteriori, eseguite da artisti diversi. Il Paatz, in questa ricerca per astrazione, vede una tendenza verso una conciliazione sintetica tra elementi gotici con quelli dell'arte antica, elementi che verrebbero a perdere del loro originario carattere, proprio per il tentativo di unirli con gusto dugentesco, unione non perfettamente ottenuta, ma che sta a dimostrare una fase di trapasso, quale sforzo di un giovane architetto che vuole arrivare ad una forma organica nuova.

Ma in S. Trinita, il gotico e il romanicheggiante vicini, non sono da intendere quale conciliazione fra i due stili: sono invece il formarsi di una nuova cultura che volge, fra due contrastanti visioni, ad esprimersi in un linguaggio nuovo, che ancora non vuole staccarsi dal romanico. Le nuove forme non hanno libera e completa applicazione per il forte vincolo con la tradizione, per la quale l'artista rinuncia ai nuovi ideali, che, più che sentire, subisce, forse perchè imposti dai committenti.

La mancanza di unità fra decorazioni e strutture rilevate dal Paatz, si nota, se si considera, come egli fa, le cappelle appartenenti al progetto iniziale; ma, limitando questo progetto alle sole navate ed al transetto, vediamo raggiunta una perfetta omogeneità di stile, considerando in particolare i motivi ornamentali della parte più antica.

Nella chiesa è rilevabile solo uno spiccato arcaicismo che denuncia una certa riserva nell'accettare nuove regole, caratteristica dell'ambiente fiorentino, ritrovabile in tutti gli edifici sorti in Firenze fra la metà del XIII e tutto il XIV secolo.

Il classicismo rispecchiato nel moderato slancio verticale, nella

[46] In una recensione dell'opera del Paatz, il Krönig vede deboli queste somiglianze, perchè legate da una parentela piuttosto generale. Uguale conclusione è tratta dalla Nicco Fasola. Cosa resta allora da avvicinare all'arte di Nicola Pisano?

parte strutturale che prevale sui vuoti, nella sobrietà dei motivi e in particolare nella spoglia espressione, portano l'edificio ad un aspetto suo proprio, che non permette di trovare raffronti con altri edifici anonimi o fuori dell'anonimato.

Molto generici sono quindi i rapporti trovati dal Paatz fra S. Trinita e l'arte di Nicola Pisano, tanto più che gli elementi attribuiti al Maestro, possono essere arrivati a Firenze, come abbiamo visto, anche attraverso altre vie.

Però, una qualche incertezza può restare per non escludere del tutto tale attribuzione, se ci si riferisce alle mensole a busto umano, considerandole elemento prettamente meridionale [47], introdotto in Firenze da Pisa, insieme ai modelli romanici, sempre derivati da quell'ambiente. Ciò farebbe pensare ad un artista che ha avuto un'educazione pisana e meridionale [48]. Inoltre il figlio di Nicola nel coro del Duomo di Massa Marittima prese esperienza da S. Trinita.

Ma tutto questo è sempre poco per poter sostenere questa paternità; bisogna quindi concludere che il monumento, per il saldo vincolo con la tradizione locale, sia opera di un artista fiorentino che accetta e porta nell'ambiente le forme culturali del tempo, viste in altre regioni; oppure che sia opera di un artista venuto dall'ambiente pisano il quale, per il carattere di artigianato che avevano le maestranze in quel tempo, plasmò al gusto locale la sua educazione pisana, ravvivandola di classicismo fiorentino.

S. Maria Novella, al pari di S. Trinita, rivela dall'iconografia generale, un'idea inizialmente formata su' modelli cistercensi: tre navate con transetto, da cui si aprono cinque cappelle corali. Si differenzia dall'altra chiesa perchè non ha, all'estremità delle navate minori, le due cappelle laterali che immettono nei bracci estremi del transetto, e per la forma delle campate che, nel tratto più antico (ultime due campate verso la tribuna) sono quasi quadrate nella navata centrale e rettangolari longitudinalmente nelle navate

[47] Nella chiesa del S. Sepolcro a Barletta vi è un peduccio d'angolo a testa umana. È il monumento gotico più antico dell'Italia del Sud e quello dove è più manifesta l'influenza borgognona (ENLART, *op. cit.*, pag. 165 e segg.).

[48] Si può ritenere che l'educazione meridionale di Nicola si sia formata per qualche viaggio da lui compiuto nella terra di origine del padre.

minori. Le cappelle corali si discostano da quelle di S. Trinita per la forma quadrata, mentre invece sono fra loro uguali le campate del transetto: quadrata la centrale e rettangolari le due laterali. Queste differenze di proporzioni denunciano che, pur partendo i due edifici da un medesimo schema, in S. Maria Novella si cercò di tendere verso una visione più grandiosa che portò a sviluppare i valori architettonici per una ricerca di maggiore monumentalità.

I domenicani, quando in Firenze stavano sorgendo le chiese degli altri ordini, vollero creare anch'essi un solenne edificio nello stile ogivale, cercando però di imprimergli un carattere che lo differenziasse dalle altre chiese fiorentine; così è da ritenere che cercassero esperienze diverse alla diretta fonte del nuovo linguaggio.

Per la sua fondazione, si può fissare, in base all'esame delle parti più antiche dell'edificio (zona del coro dei monaci e transetto) la data del 1279 ricordata nel necrologio del convento di S. Maria Novella [49].

La posa ufficiale della prima pietra, spesso si faceva quando l'edificio era già in parte costruito, ma non è probabile che avvenisse dopo più di trenta anni, come si vorrebbe per S. Maria Novella stando al Paatz, che ritiene il transetto e le cappelle corali iniziate circa il 1246. Si può pensare piuttosto che esistesse, dove è oggi l'attuale transetto, una chiesa di un gotico primitivo costruita precedentemente [50], e che i lavori per il rinnovamento siano

[49] (Vedi nota 2). Il Brown la fa fondata nel 1283; ammette che precedentemente esistesse una chiesa più piccola, del tipo francescano, nel luogo dell'attuale transetto, costruita intorno al 1245. Il Davidson parla di una fondazione intorno al 1283.

[50] Gli elementi che fanno pensare all'esistenza di una primitiva chiesa gotica, sono ritrovabili nella parete esterna del braccio destro della crociera. In alto, nel muro al di sopra della Cappella Rucellai, vi è un occhio umbro-francescano che ricorda quello romanico nella parete all'interno di S. Trinita (ripreso più tardi nelle pareti di fondo del transetto di S. Croce) anche per lo stesso motivo coloristico: a marmi cuneiformi alternati bianchi e neri. (Il Paatz vede in questo un elemento per ritenere il transetto la parte più antica). Ancora superiormente a questo occhio si notano i resti di un Tabernacolo di un gotico-arcaico. Lateralmente, i due svelti contrafforti fanno supporre che delimitassero una parete cuspidata (monofastigiata) che nel complesso ha tutto il carattere della facciata di una chiesa del tipo francescano primitivo ad una sola navata, sul tipo di Assisi. Il PAATZ (*Zur Alteren Baugeschichte von S.M.N.*, in « Mitt. der Kunst Ist. in Florenz », 1931) sostiene che questa chiesa non poteva esistere perchè all'interno non vi è

incominciati intorno al 1270, attaccando l'odierna nave centrale alla piccola chiesa, successivamente demolita.

La morfologia dei capitelli nei pilastri, nel tratto dell'antico coro dei monaci, con uccelli e testine umane, trattati con la stessa finezza di quelli del Duomo di Siena, costruiti nel tempo di Nicola Pisano, portano ad una datazione intorno o posteriore al 1266. Per una affinità fra questi capitelli e quelli del transetto [51], alcuni dei quali per le figure trattate con una maggiore vivacità ed espressione ricordano la plastica di Giovanni Pisano, è dimostrata la quasi contemporaneità della costruzione di questo e delle cappelle corali [52]. I lavori, per questa parte dell'edificio (così anche le navate verso la facciata) durarono a lungo, dato che all'esterno delle cappelle, vi è un motivo decorativo di loggette cieche trilobate, probabilmente derivate da modelli di Arnolfo di Cambio e un ornamento in mattoni a denti di sega in un doppio ordine, ritrovabile anche all'esterno nell'abside della Badia Fiorentina [53]. L'ordine di tempo

---

nessun segno dell'abside, che doveva all'incirca trovarsi dove è oggi la Cappella Strozzi. Ma, dato che il transetto è stato completamente ricostruito per l'attuale chiesa, credo sia impossibile ritrovare queste tracce. Le finestre murate, di cui ancora si vedono i tratti all'esterno del coro, sono del genere che abbiamo anche alla Badia Fiorentina e a S. Croce; il Paatz ritenendole di origine cistercense non fa modificare la data di costruzione, dato che, anche alla fine del '200, in Firenze si costruivano finestre di quel tipo.

[51] Il Paatz ugualmente rileva che, nella zona alta del transetto, i capitelli sono di un carattere avanzato dell'arte di Nicola Pisano e nel lato esterno delle Cappelle corali vi è un motivo di decorazione di fine Duecento: ma, per sostenere la sua teoria che questa parte della chiesa è stata costruita nel 1246, onde poterle dare la priorità sulle altre chiese fiorentine, arriva a dividere il periodo di costruzione di questo tratto dell'edificio in due tempi: uno per la parte bassa (costruzione delle cappelle corali) e l'altro per la parte alta (transetto a abside). Questa soluzione molto ingegnosa ma poco convincente, viene a complicare in maniera artificiosa la costruzione della fabbrica; costruzione che invece, come abbiamo dimostrato, è più facile risolvere, ritenendo il transetto e il primo tratto delle navate quasi coevi, costruiti cioè intorno al 1279, per i chiari rapporti fra gli elementi di stile nicoliano che abbiamo nelle due parti. Contrariamente alla teoria del Paatz, si potrebbe anzi supporre (il Paatz pure ammette che la cosa è complicata), che la parte più antica del transetto è la superiore, poichè all'esterno di questa abbiamo la decorazione in pietra serena, con semplici archetti gotici, più arcaici di quelli trilobati che sono all'estero nel tratto più basso.

[52] PAATZ, *op. cit.*, fig. 10 e fig. 1.

[53] All'esterno, nel retro della chiesa, si notano due periodi di costruzione (vedi: PAATZ, *op. cit.*, fig. 7). La parte alta del transetto e l'abside

della costruzione ci è dato anche dai pilastri centrali posti fra le due ultime campate prima del transetto, che sono a semplice croce romanica sul tipo di S. Miniato, dove sull'abaco del capitello si accollano direttamente i costoloni delle crociere [54], in un sistema uguale a S. Trinita, e non come nelle altre parti della fabbrica, in cui i pilastri hanno una struttura composta da un fascio di membrature, delle quali, quella di sezione minore, riceve la spinta dei rinforzi delle volte. Questo sistema strutturale non apparisce negli edifici cistercensi e in Santa Trinita è un elemento di diretta derivazione nordica da supporre arrivato a Firenze, attraverso il Duomo di Siena, poichè in questa fabbrica è corrente in tutti i piloni dell'edificio.

La elegante modanatura dei costoloni è da porre in rapporto con quella delle abbazie cistercensi. In Firenze fa solo la sua comparsa in S. Maria Novella, mentre in quasi tutti gli altri edifici prevale il costolone prismatico semplice che per primo apparisce in S. Trinita, derivato, come già si è visto, dal S. Francesco di Assisi. Questa sezione semiesagonale la troviamo più tardi nel Duomo e anche in S. Maria Novella, nella parte costruita dopo il 1290 (tratto fra il coro dei monaci e la facciata e nelle cappelle Strozzi e Rucellai), come toro intermedio del costolone, che mantiene però la sezione dei più antichi, mentre è usata semplice nelle Cappelle Strozzi e Rucellai [55].

Il costruttore di S. Maria Novella, sebbene dimostri come quello di S. Trinita, una certa incertezza nel fondere il gotico con il romanico, denuncia un avvicinamento verso strutture più complesse e definite, di tradizione francese, che non danno quella

hanno una decorazione ad archetti ogivali di tipo cistercense (motivo ritrovabile al disotto della merlatura nella parte più antica del Palazzo del Podestà e nel campanile della Badia), mentre le cappelle corali, più basse, sono adorne di archetti trilobati di carattere arnolfiano, con sotto un doppio ordine di decorazioni in mattoni a denti di sega (sul genere di quella che c'è alla Badia Fiorentina) di gusto romanico-lombardo.

[54] Questi costoloni, nei due estremi delle navate minori prima del transetto, invece di accollarsi sull'abaco, come nell'altro tratto, appoggiano sopra un peduccio d'angolo, a circa cm. 20 al disopra del piano di detto abaco. Ciò fa supporre che il pilastro sia stato costruito in un secondo tempo, quando già esisteva la navata voltata.

[55] Pure nei pilastri della parte più moderna dell'edificio, la colonnetta saliente, prende la sezione esagonale.

visione di arcaismo e di sobrietà locale che invece riflette S. Trinita. Le chiese cistercensi si elevano su arcate strette e basse, mentre in S. Maria Novella sono molto più ampie per una ricerca di maggiore spazialità che non può derivare che dall'ambiente nordico. Ma come S. Trinita, S. Maria Novella si differenzia dalle costruzioni francesi, per il muro soprastante ai valichi, che ha un'altezza molto inferiore rispetto agli elevatissimi paramenti di questi edifici.

L'ornamentazione si allontana dal classicismo romanico di S. Trinita, per arrivare a espressioni ancora più complesse e più sviluppate di Nicola Pisano, viste in parte attraverso le composizioni del figlio Giovanni.

Il suo complesso organico strutturale convoglia la risultante di varie correnti, che la isolano dal gruppo delle chiese gotiche fiorentine. Ai motivi romanici-lombardi dei pilastri del coro dei monaci e delle decorazioni in mattoni all'esterno della parte corale, si uniscono motivi planimetrici cistercensi che però nello sviluppo verticale, per una ricerca di grandiosità, si avvicinano a tendenze borgognone.

Tutti questi valori li vediamo accolti e rielaborati non sempre con perfetta omogeneità, ma non vengono a privarla di quell'aspetto solenne trasmesso dalle sue ritmiche membrature. Ma, mentre S. Trinita rimane più vicina al gusto dei due secoli precedenti, S. Maria Novella mostra di avere aderito al nuovo linguaggio, portando in Firenze un canto nuovo che sarà poi assimilato in parte nel Duomo fiorentino.

Il compromesso classico gotico è l'accento che s'impone nell'ambiente fiorentino e che forma un nuovo stile unitario, della stessa essenza spirituale di quella con cui Giotto arrivò a conciliare i suoi ideali romanico-gotici, intorno alla fine del Duecento.

Sebbene le due chiese mostrino un diverso accordo architettonico, hanno nelle particolari strutture, elementi comuni che vengono a porle in una certa dipendenza. Per il Paatz, S. Trinita è posteriore al transetto di S. Maria Novella e in parte avrebbe preso da questa. Ma, come conviene anche il Krönig nella recensione al lavoro del critico tedesco, S. Trinita va collegata, più che con S. Maria Novella, con le chiese cistercensi.

In queste costruzioni, e nella fabbrica dei Vallombrosani ancora maggiormente accentuata, c'è la tendenza verso la determinazione di piani che smorzano il verticalismo francese, mentre

nella chiesa domenicana, sono accettate e sviluppate più decisamente forme gotiche d'oltralpe [56], come per esempio, i piloni con le relative semicolonne a sezione minore, sulle quali appoggiano i costoloni: struttura che sarà ripetuta da Arnolfo nella Cattedrale fiorentina.

Ciò che invece sembra derivi da S. Trinita, dato che in questa chiesa lo troviamo corrente per tutto l'edificio, mentre in S. Maria Novella solo in un breve tratto, è il sistema di appoggio dei costoloni a sostegno delle volte delle due ultime campate verso il transetto, chè, essendo il pilastro intermedio senza la semicolonna saliente s'accollano sull'abaco del capitello [57]. Ora, se il transetto di S. Maria Novella fosse anteriore di circa dieci anni a S. Trinita, e costruito avanti, rispetto alle altre parti della chiesa, come crede il Paatz, questo sistema strutturale doveva trovarsi per prima cosa nel luogo più antico, per essere ripreso per S. Trinita e non dove lo vediamo, dato che questa zona della chiesa, sempre secondo il Paatz, dovrebbe essere stata costruita intorno al 1279-90, ossia quando S. Trinita era già sorta da tempo. Lasciando così la questione bisognerebbe ammettere una tarda assimilazione da S. Trinita, subito respinta. Non è attendibile però che un motivo ancora arcaico sia stato messo in opera quando già esistevano nell'edificio forme più sviluppate. È più logico quindi ammettere che, iniziata la chiesa nella parte dov'è questo elemento con un'idea presa a S. Trinita, nel seguito della costruzione viene poi questa abbandonata, per influssi più nuovi e complessi.

---

[56] Anche il Paatz ammette che S. Trinita sia più vicina di S. Maria Novella alle forme cistercensi, e che si potrebbe giudicare anteriore al 1246 per l'armonia delle arcate rispetto al muro soprastante, per le finestre ogivali, per le vôlte quadrate molto spaziose delle navate piccole e per quelle rettangolari della navata centrale; ma esclude l'ipotesi perchè vede forme prese a S. Maria Novella. Avvicina i pilastri delle cappelle nel transetto, a esempi della fine del XIII sec., come quelli di S. Croce, mentre ritiene più antichi per lo slancio, quelli che delimitano le cappelle di S. Maria Novella. I profili dei costoloni ritiene siano più giovani di quelli ricchi e di forme composte cistercensi che ha S. Maria Novella; anche la semplice e spaziosa finestra del coro principale non ha più i complessi motivi cistercensi, visibili invece nella grande finestra di S. Maria Novella, e le cappelle del transetto non sono più quadrate, ma rettangolari da avvicinarsi per l'epoca alla Badia fiorentina. Tutto ciò lo porta a considerare che S. Trinita, eseguita nel tardo XIII secolo, ha aperto le vie al Trecento fiorentino.

[57] Vedi: PAATZ, *op. cit.*, fig. 15.

Sempre nella zona suddetta, fanno pensare ad influssi da S. Trinita, i plinti sotto le basi dei pilastri che sono discretamente alti, i semipilastri appoggiati alle pareti e i pilastri quadrati, considerati senza le tre semicolonne che li fasciano, aggiunte forse per ricordo di motivi romanico-lombardi che troviamo anche in Toscana nella chiesa di S. Antimo nel senese, la quale ha assimilato in parte forme francesi cluniacensi [58].

La parte di fabbrica che il Paatz ritiene la più antica, il transetto, si può considerare elevato dopo la costruzione di quello di S. Trinita, anche per le lesene che inquadrano le cappelle, tenute qui di larghezza minore per avere un maggior verticalismo [59].

Alcune di queste lesene hanno capitelli di carattere classicheggiante, di un tipo che si trova in Firenze, in parti di edifici costruiti ai primi del Trecento (S. Croce, portico esterno, lato sinistro; cortile del Bargello). Un altro capitello, sempre nel transetto nella lesena d'angolo dove s'innesta la navata destra, ha molta somiglianza con il gruppo dei capitelli delle prime tre cappelle di sinistra di S. Trinita, da datarsi anch'esse verso la fine del Duecento.

Ora tutto questo ci porta ad ammettere che S. Maria Novella fu incominciata nel tratto che si attacca con la crociera ricevendo

---

[58] Il Paatz considera questi pilastri derivati dai tipi cistercensi, a croce, e quelli di S. Trinita modellati su S. Maria Novella. Si può osservare che in Francia, nella chiesa romanica di Saint-Paul d'Issoire si hanno pilastri a fascio misti con forme piane e tonde in un ordinamento molto più vicino a quello di S. Maria Novella che non il tipo cistercense. Anche a S. Michele di Pavia i costoloni delle crociere appoggiano su una colonnetta saliente.

I pilastri di S. Trinita, come già abbiamo veduto, hanno un carattere ancora romanico. Poichè questo sistema semplice sarà più tardi ripreso nella Badia, in S. Piero Maggiore, in S. Maria Maggiore, in Orsanmichele fino alle chiese di Lucca e Bologna, si può dedurre che, portato inizialmente a Firenze in questa chiesa, alle sue linee abbiano guardato i costruttori dei templi suddetti, quale primo edificio sorto nell'ordine nuovo.

[59] Queste lesene, che in S. Trinita il Paatz considera solamente decorative, sono da vedersi al contrario in funzione statica a sostegno degli archi (vedi PAATZ, *op. cit.*, figg. 36 e 6), essendo incorporate nel muro stesso, mentre in S. Maria Novella sono semplicemente addossate, denunciando così un'idea non portata a termine. Un altro elemento che ritengo derivi dalla chiesa Vallombrosana è la testina umana che c'è in funzione di capitello nel pilastrino d'angolo a sostegno della vôlta nel tratto sinistro, sopra l'orologio. (Vedi PAATZ, *op. cit.*, fig. 5).

inizialmente influssi da S. Trinita, che si estesero in alcune parti del transetto, iniziato poco dopo. Seguirono contemporaneamente altre assimilazioni, che hanno portato ad una visione sintetizzata di forme romanico-lombarde in accordo col gotico, derivato dall'ambiente cistercense, senese e d'oltralpe [60].

Concludendo possiamo dire che S. Trinita sorge in quel periodo di risveglio culturale, venuto dal nord, il cui centro di propagazione fu la corte di Federico II. La cultura d'oltralpe, già da qualche decennio infiltratasi in Italia, era divenuta il prodotto di

---

[60] In un confronto col Duomo di Arezzo, il Paatz considera più antiche le due chiese fiorentine e ritiene che S. Maria Novella abbia servito da modello per la costruzione di questo edificio.

Le affinità che si possono rilevare fra queste due chiese sono di carattere troppo generale per porle in un piano di dipendenza, anche in considerazione della quasi contemporaneità della loro costruzione.

La pianta della chiesa aretina è ideata su concezione ancora romanica. La mancanza del transetto, le dimensioni e il rapporto tra la campata principale e le due minori, fa pensare che originariamente la chiesa dovesse limitarsi al terzo valico, anche se venne alzata con organismo strutturale gotico, che farebbe supporre ad un maggiore sviluppo longitudinale. Pure l'ultima campata presso la tribuna ricorda una sistemazione romanica che si ritrova nella Pieve della stessa città, in quella di Gropina presso Loro Ciuffenna e si può mettere anche in relazione con la chiesa di Valvisciolo (ENLART, *op. cit.*, pag. 65). Ancora l'abside e il campanile sono una idea lontana dalla corrente del tempo: non credo siano da escludere influssi da chiese ravennati pre-romaniche.

L'organismo gotico che si unisce alla planimetria romanica, è una particolare combinazione che si può spiegare per l'intervento di maestranze non locali già educate al nuovo stile che lavorarono su una pianta prestabilita.

Le sue strutture molto divergono da quelle di S. Maria Novella, principalmente per i piloni a fascio e per i sottarchi, tanto che, una ricerca di apporti stilistici ci trascina molto lontano dall'ambiente fiorentino, indirizzandoci verso S. Galgano, l'Umbria e l'Abbazia di Chiaravalle di Castagnola (vedi: MARIO SALMI, *La cattedrale di Arezzo*, in « L'Arte », fasc. V e VI, dicembre 1915).

Più che sul Duomo di Arezzo, S. Maria Novella può avere influito sulla chiesa domenicana di S. Maria Sopra Minerva a Roma. Ma la pianta differisce per il diverso rapporto delle campate nel transetto e per le dimensioni delle cappelle corali che sono rettangolari in senso longitudinale avvicinandosi al tipo di S. Croce in Firenze. Anche l'organismo strutturale si stacca da questa risentendo di S. Galgano per la forma dei pilastri e per il sistema di appoggio dei costoloni che si scaricano sull'abaco del capitello, mancando la semicolonnetta saliente. Così pure lo sviluppo verticale è meno sensibile.

un compromesso con le espressioni d'arte regionale. Nell'architettura, il linguaggio cistercense acquista un contenuto nuovo per le fonti tradizionali locali che mantenevano ancora solidi rapporti con le forme romaniche; questo avvenne anche per la chiesa Vallombrosana che legò le forme cistercensi di S. Galgano e il gotico umbro del S. Francesco d'Assisi al romanico pisano-fiorentino. La sua fisionomia riflette una certa incertezza nell'accettare il verticalismo gotico, per un'accentuazione marcata di forme piane. Prevale nel suo ordinamento una viva reminiscenza romanica che rimarrà poi in tutto il Trecento fiorentino. La caratterizza un tono di austerità che riflette le componenti dello spirito fiorentino di quel tempo: severo e composto; sobrio e disadorno nei costumi. Le sue forme sono rustiche, ancora incerte e primitive ma sempre nostrane; in lei già vediamo formato il rimare « volgare »; l'accento lirico delle sue linee rispecchia il contenuto di quella schietta corrente popolare, e si stacca decisamente dalle astrazioni razionali del gotico d'oltralpe.

L'aulica cultura dell'Italia meridionale sta declinando; attratta da nuova vita, sale verso il centro d'Italia e particolarmente si ferma a Firenze, per acquistare nuova coscienza.

È ancora materia greggia, come sono le strutture di S. Trinita che però non cantano quella poetica « astratta e convenzionale » dei trovatori provenzali, ma quella stessa spontanea poesia di un Iacopone da Todi, che riflette con sincera vivezza e semplicità, il sentimento misto di divino e di terreno dell'italiano del XIII secolo.

Diverso invece è in S. Maria Novella, dove tutto apparisce più sviluppato; le forme sono più dottrinarie e ricercate, più vicine alla poesia di un Guinicelli.

Questa corrente popolare, mista di umano e di spirituale che portò lentamente all'Umanesimo, fu definita dal De Sanctis, una fase d'incertezza in cui tutto ancora è confuso: « domina un fondo oscuro, il sentimento di un di là della vita, di un infinito non rappresentabile, superiore alla forma, che riempie lo spazio di grandi ombre; e quelle mescolanze di divino e di terreno, di antico e di moderno, di serio e di comico non sono ben fuse, anzi stannosi accanto crudamente, e in luogo di armonizzare producono un'impressione irresistibile di contrasto, di cose che cozzano. Quel difetto di luce è il gotico, e quel difetto di armonia è il grottesco; e però il gotico e il grottesco sono le prime forme artistiche di quel mondo,

com'è nella sua prima ingenuità, non ancora vinto e domato dall'arte ».

S. Trinita, come primo edificio che accettò il nuovo stile, fu creata in un carattere romanico-cistercense, mentre S. Maria Novella, sorta poco dopo, pur assimilandone alcune forme, si distaccò da questa per tendere verso un gotico più originario. Vennero così a formarsi in Firenze due correnti alle quali attinsero i costruttori di edifici più tardi. Prevale però il tradizionalismo classicheggiante riflesso dalla chiesa vallombrosana che fu studiata e in parte ripresa nelle sue linee essenziali. S. Maria Novella fu guardata per la fabbrica del Duomo e S. Trinita per quelle della Badia, di S. Croce e di S. M. Maggiore [61], e di quasi tutte le costruzioni che sorsero in Firenze nel XIV secolo. I suoi elementi impiegati in altri edifici, talvolta rielaborati nella ricerca di nuovi motivi, furono trasformati senza che ne venisse alterata l'originale creazione [62].

RENZO BALDACCINI

[61] S. Maria Maggiore ha stretti rapporti con S. Trinita nel tratto absidale. I costoloni di sostegno della volta a crociera, a sezione prismatica, s'impostano su quattro peducci a busto umano. Mostrano nel taglio un'esecuzione tardo-duecentesca per la tendenza ad una geometrizzazione derivata dalla scuola arnolfiana.

[62] Il problema della formazione del gotico fiorentino (cfr. M. SALMI, *L'Architettura*, Firenze, Sansoni, 1943) che si differenzia sostanzialmente dalle forme cistercensi, mi porta ad aggiungere un'ultima considerazione che forse può aprire il campo a nuove ricerche.

S. Trinita dà vita ad una nuova e originale espressione del gotico che, per la semplicità e la rusticità delle sue strutture, fa pensare di doverne ricercare le prime ispirazioni in un romanico rurale che prevale in alcune chiese del contado. Le pievi di Faltona, Cercina, Settimo e Legri, sono edifici dai paramenti spogli e rozzi, divisi da pilastri quadrati come quelli di S. Trinita. Anche il listello, che nella chiesa Vallombrosana taglia in tre zone il pilastro, lo troviamo in funzione di capitello nella Pieve di Faltona (vedi: M. SALMI, *Architettura romanica*, Tav. VII). Forse sono semplici coincidenze prive di un legame stilistico, ma questo riferimento potrebbe condurre, per tali vie, a conclusioni risolutive in un argomento ancora non chiaramente definito.

Matteo Nigetti

II.

Nella prima parte di questa piccola monografia-articolo sul Nigetti, pubblicata qui lo scorso anno [1], si esaminava l'attività dell'architetto fino al 1610, ma ci si diffondeva poi sulla Cappella dei Principi, dato che se ne poteva ricostruire, e la cosa aveva un notevole interesse, la progettazione [2]; se ne esaminava inoltre la parte eseguita da Matteo.

Nel corso di poche pagine si potrà ora completare questa rassegna dell'opera di lui, più interessante in verità per la storia patria cittadina che per notevolezza di valori.

Dal 1601 al 1648, anno in cui morì, il Nigetti, oltre ad attendere, ed era un compito che lo assorbiva prevalentemente, alla costruzione del cappellone di S. Lorenzo, potè pure dedicarsi ad altri lavori: diversi dei quali affidatigli per il suo posto direttivo alle pietre dure, e, più largamente, all'oreficeria medicea.

Non vale la pena di fermarsi nè sul campanilino (1611-13) di S. Domenico di Fiesole [3], insignificante [4]; nè sulla porta (1612) del-

[1] Voglia il lettore scusare in proposito se, essendo stato impossibilitato a correggerne le ultime bozze, il testo stampato recava per mia colpa alcune scorrettezze. (V. « Riv. d'Arte », 1950, pag. 157).

[2] Negli *Atti del convegno di storia dell'architettura del 1948* a Perugia, in corso di stampa, ho presentato qualche ulteriore fotografia per illustrare la storia di tale progettazione.

Avverto poi che le illustrazioni disponibili per questa seconda parte sono state riserbate solo a fotografie inedite, anche se di opere minori, mentre per quelle già esistenti si rimanda in nota ai volumi che le presentano.

[3] FERRETTI, nell'« Illustratore Fiorentino », 1906-7, 18, 116-23 (con documenti e notizie).

[4] Fot. in VENTURI, *St. dell'Arte italiana*, XI/II, 1939, fig. 579.

l'Officina Farmaceutica nel chiostro grande di S. Maria Novella [5], goffo capriccetto (fig. 1); nè sull'altare maggiore (1612) di S. Nicola a Pisa [6] (fig. 2); nè infine, sempre in S. Nicola, sulla decorazione della cappella di S. Rita [7], che se era trovata interessante da una guida settecentesca per i « Naturalisti », data l'abbondanza in essa di qualità rare di marmi, artisticamente è piuttosto infelice.

Pur disponendo di materiali ricchissimi per i suoi incarichi il Nigetti, a quel tempo, non sapeva raggiungere che risultati, nel caso migliore, mediocri: come nel dossale (1617), passabile, per l'altare del tempietto della SS. Annunziata [8], di cui presentiamo un disegno (fig. 3) che ha alcuni accessori (vasi, candelabri, angeli ceriferari) assenti oggi; o in un paliotto addirittura d'oro (c. 1619) che Cosimo II voleva donare all'altare di S. Carlo Borromeo a Milano [9]

---

[5] Fineschi, *Il forestiero in S. Maria Novella*, 1790, 66.

[6] Baldinucci, *Notizie dei Professori etc*, ed. Ranalli III, 674; Morrona, *Pisa illustrata*, 1793, III, 152; Grassi, *Descrizione di Pisa*, 1836-8, III, 71-2. Lavorò all'altare lo scultore massese Felice Palma, allievo del Nigetti, scolpendo anche due statue, ora in nicchie ai lati del coro, di S. Gregorio e di S. Agostino. Il Bilivert dipinse il quadro, probabilmente una Annunciazione, poi sostituito da altro del Veracini (Baldinucci, *op. e vol. cit.*, 492).

[7] Baldinucci, *vol. cit.*, 492; Tronci, *Memorie storiche di Pisa*, 1682, 284; Titi, *Guida di Pisa*, 1751, 205; Morrona, *vol. cit.*, 149-50. Anche a questa cappella, decorata per conto di Maria Maddalena consorte di Cosimo II, lavorò il Palma che vi scolpì due angeli. La cappella ebbe poi un restauro, poco prima del 1751. Le finestre dell'abside di S. Nicola sulla piazza retrostante sono pure su disegno del Nigetti.

[8] V. intanto la nota 8 della prima parte di questo articolo, dove si dimostra che è di questo dossale e non del paliotto dell'altare che parla il Baldinucci, *op. e vol. cit.*, 674. Il dossale fu offerto nel 1617 da don Lorenzo, fratello di Cosimo II, per sanità recuperata dal mal di petto preso nel 1613 giocando a palla (cfr. Settimanni, *Diario* manoscritto all'Archivio di Stato di Firenze, VII, 177*v.*; Carte *Strozziane manoscritte* ibidem, serie prima, f. 142, n. 12-14; inoltre Tonini, *Il santuario della SS. Annunziata*, 1876, 94-5).

Il disegno riprodotto alla fig. 3 è il 6801 A degli Uffizi: altro disegno il 6802 A.

Sempre alla SS. Annunziata erano su disegno dei Nigetti (Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, 1745-62, VIII, 7) molte lampane del tempietto.

[9] Zobi, *Notizie storiche dei lavori di commesso in pietre dure*, 1853, 266-8 (però l'altare non era in pietre dure, ma in oro, e fu almeno in parte eseguito; lo troviamo infatti più volte negli *Inventari* della Guardaroba e d'altronde nell'Imbert, *La vita fiorentina nel 600*, 1906, 64, si riporta il

Fig. 1 — M. NIGETTI - *Porta della Farmacia.*
(Firenze, S. M. Novella).

---

ricordo del De Brosses che in Galleria aveva visto « un parement d'autel de six pieds de long, d'or massif ciselé, avec des inscriptions de rubis. C'est un voeu de Côme qu'est représenté en émail, vêtu d'emerauds de diamants ». Il prezioso paliotto è poi scomparso; ci è invece pervenuto il quadro in commesso (1619) che vi doveva stare al centro, con Cosimo II che prega in Firenze dinanzi a un altare, su disegno del Bilivert eseguito da Orazio Mochi: è al Museo degli Argenti e se ne può vedere la riproduzione nel catalogo del RUSCONI, 1936, p. 40.

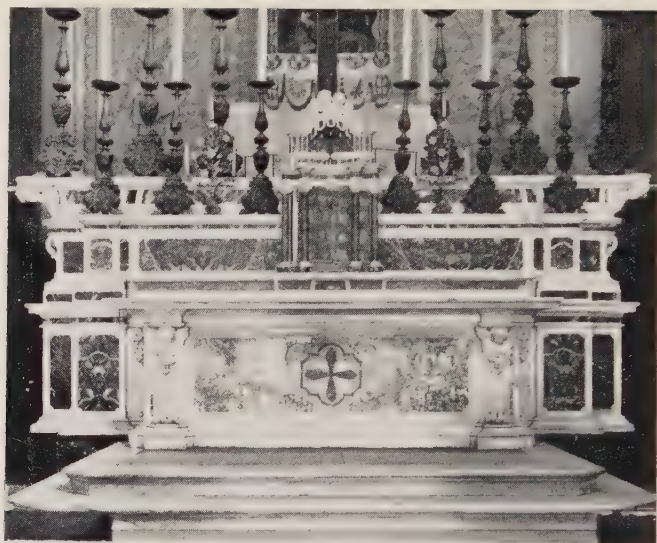



Fig. 2 — M. Nigetti - *Altare maggiore* (Pisa, S. Nicola).

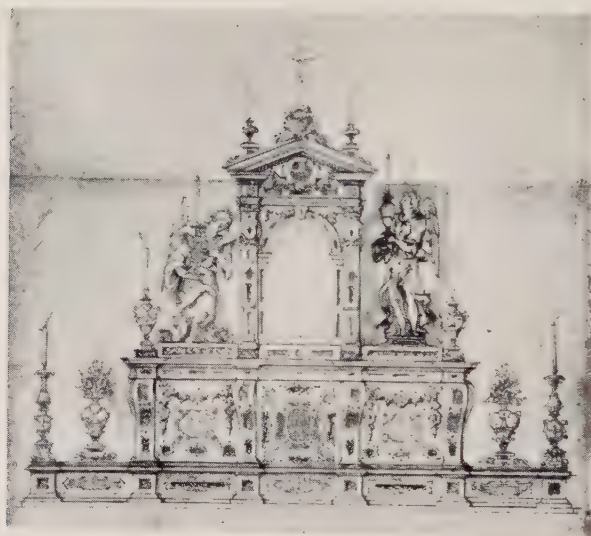



Fig. 3 — M. Nigetti - *Disegno per il dossale della SS. Annunziata* (Firenze, Uffizi - Gabinetto Disegni e Stampe).

e di cui riproduco il probabile disegno (fig. 4) ritrovato agli Uffizi [10]; o ancora in un altro prezioso paliotto in pietre dure, eseguito (1621) per la S. Casa di Loreto [11].

Sarebbe ora luogo di parlare del bel S. Gaetano [12], l'aristocratica chiesa barocca tanto ben in tono in via Tornabuoni, se, a parte quanto si è detto nella prima parte di quest'articolo, che il Nigetti vi deve aver messo mano solo circa il 1621 [13], non ci fosse poi lo stesso Baldinucci a testimoniarci che la chiesa attuale deve essere data tutta al Silvani senza traccie concrete del Nigetti che lo precedè nei lavori. Il Silvani infatti ne *fece.... nuovi modelli, se-*

[10] N° 6799 A.

[11] BALDINUCCI, *vol. cit.*, 674. Il paliotto, che fu donato alla S. Casa il 5 giugno 1621, deve essere però stato costruito prima del marzo 1620 (o meno probalbilmente '21), quando morì il cardinale Gallo protettore del Santuario, il cui stemma è riprodotto nelle grate del paliotto. Nell'Archivio Storico della S. Casa, *Libro Doni*, 1598-1625, ff. 77v, 78v, cosí è descritta l'opera donata: « *La Serenissima Madonna Principessa di Lorena, Gran Duchessa Madre del Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosmo 2° di gloriosa memoria ha mandato a donare alla S. Casa di Loreto per mano dell'Ill.ma Sig.ra Marchesa Leonora Concini del Monte Santa Maria.*

Un Pallio per Altare di S. Casa fatto di Diespri, di Amatiste, et lapislazaro, cioè il primo fregio da capo che fa piano dell'altare et cornice è fatto di Diaspro di Sicilia giallo et verde rigato; et sotto alla detta cornice è un fregio d'amatista orientale con alcuni tramezzi di lapislazaro; et più sotto un fregetto di Diaspro rosso et bianco fregiato di giallo di Diaspro di Cipro: quali cose sono rette da quattro pilastri fatti a piramidi di lapislazaro con loro basette di diaspro giallo di Cipri, et detti quattro pilastri hanno intorno un fregio di diaspro rosso et bianco di Sicilia, et questi quattro pilastri posano sù un fregio di Diaspro rosso et bianco marezato di Sicilia. Tra li quattro pilastri sono tre vani, o, quadri, dove nel primo di mezo è rappresentata d'argento la S. Casa con l'impronta di basso rilievo fatto al naturale del sudetto Ser.mo Gran Duca in ginocchioni con l'habito ducale con ornamento intorno di Cherubini e festoni d'argento, negli altri doi vani sono pur d'argento due Armi della suddetta Ser.na Madama et del Gran Duca... Il Pallio fatto di Diaspri, amatiste et lapislazaro di contro è stato posto et fermo fissamente nell'Altare dentro S. Casa con l'assistenza del Signor Matteo Nigetti Architetto mandato a questo effetto da Sua Altezza Serenissima ». Ma i bassorilievi d'argento con Cosimo II orante dinanzi alla S. Casa e gli stemmi Medici e Lorena furono rapinati nel 1797 dai commissari francesi (v. Archivio di Stato di Roma, *Contribuzioni Francesi*, busta 3, n. 6). Dopo l'incendio del 1921 nella S. Casa il paliotto è stato trasportato nella sala del Tesoro della basilica.

[12] Fot. in VENTURI, *vol. cit.*, fig. 575.

[13] V. la nota 10 della prima parte.

condo i quali accrebbe la chiesa di lunghezza e larghezza; sbassò il piano oltre a due braccia, e sette e mezzo di più ne alzò la muraglia: ornò le due bande della Croce.... tirò tutta la navata della chiesa, coll'ornato, che dentro e fuori della medesima si ravvisa: fece la facciata interiore ed esteriore, e la scalinata....; cosicchè, dopo tutto ciò, poco vale che lo stesso Baldinucci ci dica nella vita del Nigetti che la chiesa fu finita dal Silvani *però secondo il modello*

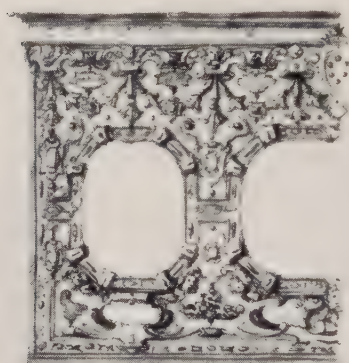



Fig. 4 — M. Nigetti - *Disegno per un paliotto.*
(Firenze, Uffizi - Gabinetto Disegni e Stampe).

di lui. Dato che non conosciamo questo modello, e dato che sappiamo solo che il Silvani lo rimaneggiò così largamente (dimensioni, disegno dell'ornato interno, della facciata) che l'odierno S. Gaetano è cosa tutta sua, anche se qualcosa (la struttura generale certamente) avrà attinto da Matteo, è per noi inutile occuparci della chiesa attuale [14].

[14] Baldinucci, *op. cit.*, III, 675; e IV, 353-4. Nel Baldinucci troviamo che la chiesa fu affidata al Silvani dal padre teatino F. Guadagni perchè, essendo il Nigetti impegnato in altri lavori (sopratutto la cappella di S. Lorenzo) la costruzione « *dopo più anni d'impaccio... poco s'avanzava* ». Questo indica a nostro parere che il lavoro del Nigetti non era avanzato troppo oltre l'inizio della struttura muraria e che quindi il Silvani (che cominciò

Dopo questa grossa sottrazione al Nigetti (S. Gaetano, se opera sua o almeno di precisabile collaborazione, ne avrebbe rialzata alquanto la statura artistica) non resta che rivolgersi ai suoi lavori sicuri.

La facciata[15] dell'oratorio dei Vanchetoni[16] (1620) ha tutto l'accento nel portale immediatamente sormontato da un finestrone spostatosi lì dalla posizione regolare pertinentegli che sarebbe in alto; dove invece si aprono, formando T con quest'asse plastico portale-lunetta, tre distanziati finestrini trapezoidali di centina a omega, senza alcuna incorniciatura e quindi di solo valore chiaroscurale. Una certa tetra originalità questa facciata ce l'ha e si potrebbe anche ritrovarvi un tentativo manieristico di alchimia figurativa (nella prima parte avevamo accennato a una disposizione in questo senso del Nigetti) notando ad esempio che gli elementi compositivi vengono qui ad avere funzioni invertite rispetto alle normali: perchè portale e finestrone, che appartengono alla coordinata di altezza, tirano invece in largo, dato il disegno e l'unione, la fabbrica; mentre i finestrini, sulla coordinata di larghezza, con

---

forse prima del 1636, anno in cui stando al Baldinucci fu cominciata ad abbattere la chiesa vecchia, intorno alla quale si era finora lavorato senza demolirla) ebbe la possibilità di alterarne il primitivo disegno tanto profondamente (come mostrano le variazioni in larghezza, lunghezza e altezza da lui apportate) che l'attuale chiesa, nella sua struttura architettonica concreta e nel suo definito disegno, è tutta da attribuirsi a lui. Le tappe seguenti della costruzione, quale risultano dai documenti, sono: 1640, è finita la copertura della chiesa, il coro e il braccio minore della croce, e s'inizia il compimento del braccio maggiore (*Memorie diverse di* A. CAVALCANTI nell'*Inventario delle Carte Strozziane* all'Archivio di Stato di Firenze, serie I, vol. I, 1884,60); 1648, inizio della facciata (*Memorie Fiorentine* nella Biblioteca Nazionale di Firenze, serie Capponi 305,177r); 29 agosto 1649, consacrazione della chiesa (SETTEMANNI, *Diario cit.*, IX, 186v).

[15] Fot. in A. VENTURI, *vol. cit.*, fig. 574.

[16] V. intanto la nota 9 della prima parte di quest'articolo, dove si dimostra che dell'Oratorio dei Vanchetoni vero e proprio, costruito nel 1602-3, fu autore non il Nigetti, ma suo fratello Giovanni. Furono invece costruiti nel 1620 il vestibolo dell'oratorio e la facciata sulla strada (RICHA, *op. cit.*, IV, 88-9); e per quanto non ne risulti l'architetto, mi pare sia verosimile supporlo Matteo, e per lo stile della costruzione, e per l'intimità di lui sia con i Vanchetoni che con la Granduchessa Maria Maddalena cui si deve questa aggiunta.

la loro piccola dimensione e nella mancanza di ornamenti, hanno l'effetto di rinforzarne il senso verticale [17].

L'anno seguente 1621 il Nigetti edificava un nuovo chiostro nel Monastero degli Angioli, ora incorporato in S. Maria Nuova, chiostro che non è però, come si è finora creduto, quello a ponente, ma il grande chiostro a mezzogiorno [18] (fig. 5) che riprende da

---

[17] Un altro esemplare di simili strane ricerche stilistiche è la facciata dell'oratorio di S. Tommaso d'Aquino opera di Santi di Tito (VENTURI, *vol. cit.*, fig. 560), che risale addirittura al 1568; dove piuttosto che « l'eletta semplicità » che vi vide il Venturi (*vol. cit.*, p. 596), trovo, a parte lo stilismo dosiano degli elementi, un forzato arbitrio compositivo, che preannuncia l'arrivo del capriccio barocco.

[18] Dei tre chiostri dell'ex monastero degli Angioli (sull'attribuzione dei quali esiste confusione nella bibliografia antica e recente), i due piccoli (a levante e a ponente) su via degli Alfani, quasi identici, vanno dati all'Ammannati.

Questi è ricordato dal RICHA (*op. cit.*, VIII, 164) proprio come architetto del chiostrino di ponente, che oggi si vorrebbe invece del Nigetti; tale chiostrino d'altra parte è già ricordato come il *nuovo Chiostretto accanto la Chiesa* nelle *Vite dei Santi e Beati dell'ordine di Camaldoli* di don SILVANO RAZZI, stampate nel 1600. Mentre il BALDINUCCI, (*op. cit.*, III, 674) ci dice che *nello stesso anno* 1621, *del mese di maggio, trovasi aver messo mano* (il Nigetti) *alla fabbrica del* chiostro nuovo *de' monaci degli angeli, nella via detta degli Agnoli del Tiratoio* (oggi via degli Alfani), *cioè a quel chiostro, che trovasi il primo all'entrare per quella porta del convento, che risponde in essa via.*

Ora se veramente il primo chiostro, entrando da tale porta, è il chiostrino a levante, esso è però da assegnarsi pure all'Ammannati (come infatti giustamente si fà), dato che è quasi identico e deve essere contemporaneo al chiostrino di ponente, come risulta anche dal citato testo del RAZZI (*Indice*) dove si parla di *chiostri* (cioè non di quello soltanto a ponente) rinnovati al suo tempo.

Ma il sopradetto chiostrino a levante immette subito in quello grande meridionale, che comunica perciò quasi direttamente con la porta su via degli Alfani, e ciò può spiegare il testo del Baldinucci nel senso che vi si nomini tale chiostro meridionale dandogli il posto più precisamente del chiostrino di levante. E infatti solo il chiostro meridionale può essere il chiostro nuovo, cioè costruito ex-nuovo dal Nigetti, dato che al tempo della pianta di Firenze del Buonsignori (1584) quel tratto del convento era fabbricato solo incompletamente.

Notiamo che tale chiostro meridionale era invece dato all'Ammannati dal THIEME BECKER, I, (1907, 415); e al Silvani nel 1647 dal PAATZ (*Die Kirchen von Florenz*, fasc. VII, 1941, 107, 114, 131), nonostante che dal BALDINUCCI (*op. cit.*, IV, 362) risulti solo che il Silvani fece vari restauri al monastero degli Angioli, ma non che vi costruì chiostri (il Baldinucci lo avrebbe in tal caso detto).

quello di Alfonso Parigi nel convento di S. Spirito [19], ma con altro andamento, dimesso, più orizzontale che verticale, e senza la rinascimentale partitura del secondo ordine con lesene.

Basterà la semplice menzione per il rinnovamento all'interno del piccolo oratorio della SS. Concezione in via della Scala, compiuto dal Nigetti nel 1626-27 [20], cosa mediocre e infelice; e per i suoi lavori nel 1629 nel convento di S. Maria Novella, dei quali

Fig. 5 — M. NIGETTI - *Chiostro grande.*
(Firenze, S. M. Nuova).

è ritornata recentemente alla luce una traccia: la porta di quella che era la Libreria al piano superiore [21]; mentre graziosi nella loro villereccia eleganza sono i porticati di S. Girolamo [22] e di S. Dome-

---

[19] Fot. in VENTURI, vol. cit., fig. 528.

[20] RICHA, *op. cit.*, III, 137. Il rinnovamento fu dovuto al vescovo Alessandro Marzi-Medici.

[21] FINESCHI, *op. cit.* 77; *Firenze antica e moderna*, 1789-1802, VI, 376-7.

Un'altra porta del Nigetti, scomparsa, nella Compagnia di S. Giuseppe (Via dei Malcontenti?) è visibile in un'incisione del RUGGERI, *Studio di architettura civile*, 1722, I, n. 66.

[22] Fot. in VENTURI, *vol. cit.*, fig. 580.

nico[23] di Fiesole, rispettivamente del 1634 e del 1635[24]. Va aggiunto ad essi quello (fig. 6) della Madonna della Tosse (1640), da attribuirsi al Nigetti dato l'identico stile[25]. Semplice il porticato di S. Girolamo, ma con una certa fine sensibilità epidermica; più ricco e complesso il portico di S. Domenico, con nicchie sugli

Fig. 6 — M. NIGETTI - *Portico.*
(Firenze, Chiesa della Madonna della Tosse).

---

[23] Fot. in VENTURI, *vol. cit.*, fig. 579.

[24] CAROCCI, *I dintorni di Firenze,* 1906, I, 121; BRUNORI, *L'Eremo di S. Girolamo,* 1920, 20. Il portico di S. Girolamo fu fatto erigere dall'ebreo convertito Alessandro Medici di Vitale. Il Nigetti mise mano probabilmente anche nell'interno della chiesa.

FERRETTI, *La Chiesa e il convento di S. Domenico,* 1901, 68-9. Anche il portico di S. Domenico fu fatto edificare da Alessandro Medici e da suo fratello Antonio.

[25] Questo porticato fu fatto costruire da Fabrizio Colloredo, che poi affidò la sua cappella nella SS. Annunziata al Nigetti, mentre l'iscrizione fu del sopradetto Alessandro Medici (*Inventario delle Carte Strozziane* cit., serie I, 1884, 59). Il portico è stato restaurato qualche hanno fa dall'arch. Ferdinando Rossi.

estremi, targhe eleganti e agitate, già barocche, sui pennacchi centrali. Ambedue i portici testimoniano che il nostro architetto aveva ormai raggiunto la capacità di un temperato postmanierismo, architettonicamente equilibrato e decorativamente fine.

Infatti contemporanea del portico di S. Domenico è la facciata [26] di Ognissanti [27] opera del Nigetti del 1635-7. Essa riprende dalla facciata della chiesa di S. Stefano dei Cavalieri a Pisa [28] di don Giovanni de' Medici (1593), riecheggiata a Siena in S. Maria [28] di Provenzano da D. Schifardini [29]. Ma se come ha notato la signora Vera Daddi Giovannozzi [30], nell'imitazione del Nigetti l'accento è stato portato sullo sviluppo verticale e si è rinunciato al fine giuoco di superfici della facciata pisana, e se è anche vera certa freddezza e scarsa vitalità della struttura; non diremmo però che all'opera di Matteo, pur ammettendola accademica, manchi qualche pregio. Che è nella ricchezza e nell'originale disegno dei particolari (si notino a esempio la centinatura ipertesa della robbiana sul portale, le funeree e maestose nicchie ai lati e sopra questo, che ben si addirrebbero, realizzate in marmi preziosi, nella Cappella dei Principi; le altre due nicchie col timpano rovesciato alla Buontalenti, e le colonne ai lati della porta, incastrate in due specie di membrature-bare) e nel sufficiente equilibrio dell'insieme (solo disturbato dal finale curvilineo, contrappeso *in extremis* di effetto orizzontale allo sviluppo in altezza della facciata); dove l'abbondanza di capricciosa decoratività e le redini compositive allentate al tiro della fantasia, mi pare denuncino che se l'opera è ancora nei confini del manierismo, avverte però il barocco già alle soglie.

Il finale curvilineo di Ognissanti fu riportato dal Nigetti sulla

---

[26] Fot. in VENTURI, *vol. cit.*, fig. 581.

[27] BALDINUCCI, *op. cit.*, III, 675; RAZZOLI, *Ognissanti*, 1898, 12-13. La facciata, originariamente fatta edificare in pietra serena dai due sopradetti Medici, fu ricostruita, ma fedelmente al disegno, nel 1871-2 in travertino di Rapolano. Le uniche varianti sono il giglio sostituito allo stemma mediceo nel targone terminale, e l'aggiunta dei due piccoli stemmi medicei a lato della nicchia superiore centrale. L'antica facciata è visibile in una delle incisioni dello Zocchi e in una fotografia al Museo topografico fiorentino.

[28] Fot. in VENTURI, *vol. cit.*, fig. 545.

[29] Fot. in « Mitteilungen d. Kunsth. Inst. in Florenz », 1937, fig. a pag. 60.

[30] *Untersuchungen über Don Giovanni dei Medici und Alessandro Pieroni*, nelle « Mitteilungen » sopra citate.

facciata da lui rifatta nel 1638 alla chiesa di S. Pier Maggiore [31]; la chiesa crollò poi nel 1784, restandone solo superstite il porticato premessole dal nostro. L'insieme della facciata nigettiana aveva un certo sapore addirittura di anticipato Settecento [32].

E ci resta da esaminare la Cappella Colloredo (post 1643-1652) alla SS. Annunziata, foderata dal Nigetti [33] di marmi rari,

Fig. 7 — M. NIGETTI - *Disegno per una cappella* (Firenze, Uffizi - Gab. Disegni e stampe).

---

[31] La facciata è visibile in una stampa dello Zocchi riportata ad es. dal CONTI, *Firenze dai Medici ai Lorena*, 1909, p. 225.

[32] RICHA, *op. cit.*, I, 141. Il porticato di S. Pier Maggiore fu fatto edificare da Luca Albizi.

[33] TONINI, *op. cit.*, 218; SETTIMANNI, *Diario manoscritto* cit., X, 342v. (con la data di termine 1652). La cappella fu ceduta nel 1643 dai Cresci, antichi proprietari, al marchese Fabrizio Colloredo; questi morí nel 1644. Alle sculture della cappella non può avere lavorato l'Orazio Mochi scolaro del Nigetti morto nel 1631, ma piuttosto Francesco o Stefano Mochi suoi figli.

in un cromatismo dolciastro che può richiamare il Dosio della Cappella Niccolini a S. Croce. Ne presentiamo un probabile disegno (fig. 7) conservato agli Uffizi [34]; e la fotografia (fig. 8) di un

Fig. 8 — M. NIGETTI - *Sarcofago nella cappella Colloredo.* (Firenze, SS. Annunziata).

sarcofago sormontato da stemma: di cui si noterà la pompa magniloquente, ormai tutta secentesca, dotata però di un suo vigore stilistico.

---

[34] N° 3477 A. Altri disegni per la cappella i nn. 3478-80 A.

Al termine di questa concisa rassegna della sua opera, non possiamo non concludere che il Nigetti ne risulta una figura scarsamente rilevante; soprattutto quando si è dimostrato che la Cappella dei Principi fu eseguita da lui, ma su modelli altrui, e che l'odierno S. Gaetano va considerato tutto del Silvani. Perciò lo storico dell'architettura potrà sbrigarsi ancora più rapidamente che finora del nostro: e considerarlo, come giustamente aveva già fatto il Venturi, un epigono del manierismo architettonico fiorentino del Cinquecento, un accademico che più che altro riecheggia moduli altrui, talora con discreti risultati, talora inserendo nelle sue imitazioni trovate infelici.

Ma nella lunga fatica di soprintendente al mausoleo di S. Lorenzo, il Nigetti si venne anche formando, per quel che riguarda la puntualità decorativa, uno stile eclettico e accademico certo, ma indubbiamente personale e, se pure talora con grevi sapori attinti dal funereo Cappellone, fine; sensibile inoltre sufficientemente al progressivo gusto del secolo. Lo studente di architettura in periodo di rilievi, o lo studioso, dato che ce n'è ancora qualcuno, di storia della tecnica decorativa, potranno perciò nelle sue opere rinvenire e apprezzare questi valori minori ma positivi.

Che sono poi la piccola eredità che anche Matteo Nigetti ci ha saputo lasciare [35].

LUCIANO BERTI

[35] Terminiamo la rassegna dell'attività del Nigetti con qualche altra ulteriore notizia.

Nel 1618 egli fà un arbitrato a Pisa (TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti dai documenti pisani*, 1897, 195); nel 1620, secondo il BALDINUCCI (*op. cit.*, III, 674), il Nigetti fa l'apparecchiata per le nozze di Claudia d'Urbino in Palazzo Vecchio (esse furono però celebrate il 29 aprile 1621 e non a Firenze, ma alla Villa Baroncelli: cfr. SETTIMANNI, *Diario manoscritto* cit. VIII, I, 46r).

Inventa un nuovo tipo di serrature per porte e finestre (BALDINUCCI, *ibidem*); del 1626-29 sono cinque sue lettere al cavalier Del Pozzo in Roma, riportate in BOTTARI-TICOZZI, *Lettere artistiche*, 1822, I, 334-9.

Di altre costruzioni nigettiane non indicate dalla bibliografia, pare certo sia suo l'ex-monastero di S. Maria a Carmignanello presso Monte Morello, ora dei Ginori.

Domenico Gabbiani

Fra i pittori fiorentini vissuti a cavaliere fra il XVII e il XVIII secolo uno dei più stimati fu senza dubbio Anton Domenico Gabbiani. Le fonti largamente testimoniano il consenso vasto, e a tratti clamoroso e solenne, che lo accompagnò fino alla morte. Il centro della sua attività fu Firenze, ove godè dell'ininterrotto favore e della protezione del Granduca Cosimo III e del suo primogenito, il Gran Principe Ferdinando. Egli fu, finchè visse, al tempo stesso il pittore mediceo per eccellenza e l'artista ricercato e conteso da tutta la nobiltà fiorentina. Non vi è quasi palazzo a Firenze, appartenuto in quell'epoca a cospicua famiglia, che non faccia mostra di un saggio dell'arte del nostro pittore. Ma la sua fama si distendeva non poco al di là dei confini regionali. Al Gabbiani ricorse per un ritratto il Duca di Modena Rinaldo d'Este; a lui, prima che al bolognese Marcantonio Franceschini, si rivolsero i senatori genovesi per un lavoro di *gran macchina* nella sala del loro Consiglio, nè rinunziarono alla commissione, se non quando la gelosia artistica di Ferdinando vietò al Gabbiani di abbandonare Firenze. Da Parigi Filippo D'Orleans, reggente per Luigi XV, commetteva al pittore un quadro con « Ester e Assuero ». Da Vienna infine, ed è il momento più solenne della vita di Anton Domenico, partiva il glorioso invito di ritrarre Leopoldo d'Asburgo imperatore e Giuseppe suo figlio. Un'eco ancora calda di questa ammirazione è evidente nelle fonti della seconda metà del 700, ove non tutto ciò che è detto in tono encomiastico e celebrativo può essere riferito soltanto alla facilità adulatrice tipica del secolo. Ma poco dopo sopravveniva, pressocchè totale, l'oblio, a rendere piuttosto singolare e infrequente il caso di questo pittore, in cui una dimenticanza quasi assoluta tanto rapidamente è succeduta a un onore che appariva incontrastato e senza eccezioni. I dizionari e

le storie artistiche dell'800 si accordano, infatti, sempre più, nel trascurare l'opera e nel tacere il nome stesso di Anton Domenico Gabbiani.

L'interesse per l'arte barocca, che caratterizza non poca della critica artistica contemporanea, ha portato finalmente a riconsiderare, fra gli altri, anche il nostro, modesto, ma decoroso, pittore.

E Matteo Marangoni, nel suo articolo apparso non molti anni or sono su questa stessa rivista, poi ripubblicato nel volume *Arte Barocca*, ha dedicato al Gabbiani varie pagine di uno studio, se non definitivo, certo molto utile. Gioverà riprendere tale studio, arricchito di osservazioni e di informazioni, fiduciosi di contribuire con ciò a gettare qualche nuova luce sullo oscurissimo finale artistico del 600 fiorentino. Per questa valutazione sarà sempre di grande importanza la vita di Anton Domenico Gabbiani, stesa da Saverio Baldinucci su indicazioni e dati rilasciati dal padre Filippo — manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze, che il prof. Salmi mi ha fatto conoscere — alla quale si riallaccia lo scheletro cronologico che sta alla base della mia ricostruzione.

* * *

Anton Domenico Gabbiani nacque a Firenze il 13 Febbraio 1652. Verso i dodici anni fu introdotto per pochi mesi nella accreditatissima bottega di Giusto Sustermann, che in quei tempi, in campo di ritrattistica granducale, faceva testo. Seguì un ben più importante tirocinio, durato quasi otto anni, alla scuola di Vincenzo Dandini, pittore fiorentino, scuola che nella seconda metà del 600 doveva certo rappresentare un centro artistico locale dei più fervidi. Ivi il Gabbiani incontrò giovani che avrebbero illustrato la Firenze barocca: in primo luogo Pietro Dandini, nipote di Vincenzo, pittore, e, secondo alcuni, Giovan Battista Foggini, architetto e scultore di un certo grido. Vincenzo Dandini è una figura artistica assai poco conosciuta, ma, pur nella sua mediocrità, interessante. Fu educato alla scuola romana del Berrettini, e le sue scarse pitture, e più ancora i disegni degli Uffizi, ce lo mostrano perfettamente edotto sul tipico repertorio allegorico e classicheggiante e sui caratteristici aspetti del mondo figurativo del Da Cortona. Ma c'è in lui una sensibilità arcaica e locale, che lo porta da un lato verso il gusto del chiaroscuro, degli ambienti

infittiti di ombre, dall'altro verso colori poco attraenti e compatti, sentiti in funzione della plastica. Nè il disegno è spettacolare, alla maniera berrettiniana, bensì puntiglioso ed attento, e la composizione è fiorentinamente soda e severa. Non è senza significato che tutte le fonti, con un accordo che non ammette eccezioni, ce lo dipingano come maniaco del disegno *fondamento del tutto*, e della *notomia*, come nemico *dell'azzardo* e della *eccedente celerità*, come autore di poche opere perchè singolarmente studioso e pieno di scrupoli. Il tirocinio presso Vincenzo fu, e per la durata e per l'amorevolezza e il prestigio del maestro, di non poca importanza per la formazione artistica del Gabbiani. Il quale, pur avendo a Roma, sotto Ciro Ferri, acquistata nuova audacia e impulso a spaziare nelle vaste superfici dei soffitti e delle cupole, pur essendosi ivi arricchito di tutti i dettami dell'ortodosso cortonismo, nonchè al tempo stesso del più accademico ed eclettico barocco, rimase pur sempre, per certi coefficenti dell'arte sua, un dandinesco. E ciò non solo per il disegno preciso ed evidente, fiorentinamente inteso, per la composizione severamente bilanciata e il gravare del chiaroscuro, che dà un carattere di dramma sacro barocco, un po' cupo, a non poche tele del Gabbiani; quanto per tutto un atteggiamento di studio e di cautela, che ben lo individua in quell'epoca artistica fiorentina non certo priva di discreti pittori, ma viziata da una facilità di improvvisazione che faceva già gridare allo scandalo il buon Lanzi e la critica conservatrice dell'ultimo 700. Il Dandini lo indirizzò, al tempo stesso, verso Pietro da Cortona ed i grandi esempi fiorentini. Non stupisce pertanto se al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, a lato dei numeri 13924 e 9953-54-55 e 9980, fedeli e animate copie degli affreschi della Sala della Stufa, e di altri che sono in sostanza delle bravate cortonesche o si riallacciano comunque a quello inconfondibile repertorio ove il classicismo pittoresco si sposa al barocco, è visibile il 9952 bis, studio tratto dall'affresco di Andrea del Sarto a Poggio a Caiano. Sono di questo periodo anche i disegni di invenzione del Gabbiani 3793 e 3821, rappresentanti il primo « La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro » (composizione risonante di guerrieri berrettiniani), e il secondo, allegorico e assai vacuo, le tre « Arti Liberali ».

Nel maggio del 1673, il Gabbiani, insieme con Carlo Marcellini, Giovan Battista Foggini e Atanasio Bimbacci, che riuscì mediocre pittore, fu inviato dalla magnanimità di Cosimo III a Roma,

per perfezionarsi nell'arte alla scuola di Ciro Ferri. La personalità di quest'ultimo, e la sua decisa deferenza a Pietro da Cortona, non lasciano dubbi circa l'educazione che il Gabbiani ebbe in questi quasi cinque anni di soggiorno romano. Sono d'altra parte visibili al Gabinetto degli Uffizi gli studi completi, riferibili a quest'epoca, della cupola di Santa Maria in Vallicella, ove rivive con efficacia quella pittura travolgente, seducente e superficiale, ed altri desunti dal salone Barberini e condotti con una certa frettolosità ed approssimatezza. Parallela a questo studio, e più che naturale dato il fascino sempre risorgente esercitato in maniera non di rado pittoresca e gustosa sul Berrettini stesso dal mito dell'antichità, è l'applicazione, di cui parlano talune fonti, sulle sculture classiche, e sui chiaroscuri di Polidoro da Caravaggio. C'è, insomma, in linea generale un sigillo di cortonismo che non dà tregua in tutta la preparazione del Gabbiani: l'avevamo già scoperto, sia pur deviato localmente e corretto secondo quelle tradizioni, a Firenze; lo ritroviamo, ben più ortodosso, a improntare di sè il soggiorno romano. Quel maturo cortoneggiare, dunque, del Gabbiani, così vivo in quasi tutti gli affreschi, in non poche tele, in tanti disegni, non desta più perplessità ed è ricostruibile nella sua genesi e nel suo sviluppo. Di esso è coefficiente fondamentale, ben più decisivo dell'insegnamento fiorentino, la scuola di Ciro. E' infatti a questo proposito interessante rilevare che il cortonismo di Anton Domenico si discosta assai spesso dalla linea pura del Berrettini per i deterioramenti tipici ferreschi, di cui è spia un panneggio che si fa trito e filaccioso, un colore che non di rado stride o si ingessa. Certamente, però, il Gabbiani alla scuola di Ciro non si limitò al ristretto raggio della cultura diretta cortonesca, ma anche spaziò nel campo dei grandi classici cinquecenteschi e di quei primi barocchi che attribuivano virtù e capacità di artistica resurrezione all'eclettismo culturale e stilistico. Le fonti, infatti, parlano dello studio di Raffaello, del Correggio, dei Carracci. A questi potremmo aggiungere, senza tema di errore, Lanfranco, Domenichino, Reni, Maratta; sopratutto quest'ultimo, che, nato nel 1625 e già attivo nel '52 a Sant'Isidoro, allora cinquantenne, dovè impressionare notevolmente il Gabbiani, suscitargli un vivo interesse che crebbe col tempo, quanto più il giovane, maturando, gli si sentì affine. Senza la cognizione del Maratta, invero, pur ricorrendo all'esperienza cortonesca, noi daremmo di molti quadri di Anton Domenico un giudizio di non assoluta soddisfazione.

Questo carattere di pittore dotto, accademico, al corrente dei classici e dei classicheggianti, è un caposaldo che non va perso di vista per comprendere il Gabbiani, anche se, data quella preparazione sotto un Dandini e un Ferri, il suo eclettismo non potè che essere parziale, non essendo egli per necessità mosso verso il colore veneziano, che pure tanta parte ha nella dotta riforma dei bolognesi Carracci, dalla stessa forza di fiorentina e cortonesca sensibilità che lo volge a problemi plastici e figurativi, ed anche allo studio sottile, decoroso, convinto, delle espressioni. Di questa devozione ai maggiori sono vivo documento, oltre le pitture più caratteristiche di Anton Domenico, certi, non pochi, disegni, spesso assai belli, in cui rivivono figure di classica intensità, dalla bellezza ideale, ove l'umanità larga di Raffaello sembra accordarsi talora con certa sensitività e timidezza di tono correggesco.

Troppo tardi il nostro pittore andò a Venezia, perchè quella civiltà coloristica potesse aprire orizzonti radicalmente nuovi alla sua pertinace e lunga pratica di pittore devoto alle scuole dell'Italia centrale, al suo gusto cromatico basato sul Dandini e sul Ferri: solo nel 1678 o nel 1679, dopo un brevissimo intermezzo fiorentino, le sommarie notizie riguardanti il quale ce lo descrivono tutto dedito a soddisfare aristocratiche quanto innominate commissioni. Non v'è dubbio che la prima impressione riportata da quel centro pittorico, ove il Gabbiani indugiò per un anno e mezzo e al quale non era sufficientemente preparato, fu vivissima ed anche sconcertante; ma in un secondo tempo la ben più forte preparazione fiorentina e romana prese il sopravvento, e i motivi veneziani si contennero sempre più, riducendosi a infiltrazioni fugaci e a particolari, in genere, poco significativi. Come dicono i biografi, ed era del resto intuibile, il Gabbiani non dedicò questa permanenza lagunare ad aggiornarsi sulla grassa e lauta pittura barocca locale, troppo sconvolgente la sua *forma mentis* artistica, bensì a completare quella formazione accademica, già soddisfatta a Roma con lo studio di Correggio e di Raffaello, attraverso l'applicazione su Tiziano, Veronese e Tintoretto. Le notizie delle fonti sono a questo riguardo confermate dai disegni degli Uffizi. Il disegno 13927 è, ad esempio, un larga e piacente composizione con monumentali figure assorte in un interno chiesastico: « Sacra conversazione » copiata da Tiziano. Il 13925 è una « Assunzione » veronesiana. Ancora dal Veronese, e più precisamente dalla « Probatica Piscina » degli sportelli interni dell'organo di San Sebastiano a Venezia, è deri-

vato il numero 3750, studio attento e pieno di effetto. L'unico pittore vivente che colpì a Venezia il Gabbiani fu Sebastiano Bombelli, ritrattista di fama notevole, raccomandatogli da Livio Mehus; presso il quale fu ospite ed alla cui bottega per non pochi mesi collaborò. Tale familiarità col Bombelli non è priva, come vedremo, di rilievo e lasciò conseguenze.

Con l'esperienza veneziana del 1678-79 aveva termine l'annosa preparazione di Anton Domenico, in quell'epoca già ventisettenne. Si inizia allora la sua modesta, ma coerente, attività artistica.

* * *

Di tutta la fervida attività ritrattistica, caratterizzante la produzione gabbianesca subito dopo il 1680, non ci rimangono che i quattro quadri di musici per il gran Principe e l'autoritratto. I quadri con i « Musici », visibili in una saletta di Palazzo Pitti e databili al 1681 circa, sono in realtà cose molto mediocri e scadenti, brutto documento, in genere, di faciloneria e di confusione delle idee, tanto che il Marangoni tende a negare la loro attribuzione al Gabbiani, attribuzione sulla quale peraltro, per più ragioni, biografiche ed anche di collegamento stilistico, non vi può essere dubbio. Sono espressione di quella febbre di produzione e di quel turbamento che tennero dietro nel Gabbiani alla pratica bombelliana. La composizione si presenta fiacca e affastellata, frettoloso il disegno, duro il chiaroscuro, incoerente il colore; e impacciate e viziate da molta stereotipia cortigianesca sono in genere le espressioni. Non mancano motivi bombelliani, evidenti in quel tipo di personaggio dalla espressione tra cordiale e fatua, vestito di zimarra dai larghi fiorami, col caratteristico « bavaglino » a colata bianchiccia, a spaghetti arricciolati, che richiama insistentemente, ad esempio, il tipico gentiluomo bombelliano, a mezza figura, della raccolta Querini-Stampalia. Brano venezianeggiante è, d'altra parte, nel primo quadro, quello del morettino veronesiano che si dispone, a lato della porpora dai caldi toni non fiorentini, contro il fluido cielo tramontante.

Nè mancano echi del Sustermann in certi volti tondeggianti dai grandi occhi imbambolati, nel fiamminghegggiare trito e geometrizzante di ornati su costumi, nello stesso inquadramento architettonico del terzo quadro, con le grigiastre colonne e l'angelo effigiato, trascrizione assai fedele dell'analogo inquadramento del già famoso

quadro allegorico di « Monsù Giusto », ora visibile, assai danneggiato nell'anticamera della Biblioteca degli Uffizi.

Molto più alto artisticamente è l'« Autoritratto » della Galleria Uffizi (fig. 1), datato e firmato, del 1685. La faciloneria giovanile era venuta meno, il disordine veneziano era stato contenuto e

Fig. 1 — A. D. GABBIANI - *Autoritratto, 1685.*
(Firenze, Galleria degli Uffizi).

corretto. Il Gabbiani ritrova la sua via, che era quella della applicazione cosciente e dell'opera decorosamente meditata. Tale è il significato del grande divario stilistico fra questo ritratto ed i precedenti: divario che i non molti anni intercorsi da soli non spiegherebbero. Il quadro colpisce per la nobiltà dell'espressione ed il severo impegno psicologico. Veramente chi osserva l'opera non può non ricordarsi del ritratto che concordemente i biografi fanno del Gabbiani, di come ce lo descrivono: uomo di energia morale e di sode ed antiche convinzioni, che affrontò la vita con dignità, e reli-

giosamente. Ma il quadro vive anche per la finezza dell'impasto e dell'accordo cromatico. La nota dominante è data dall'elegante azzurro, profondo e denso, del manto, che poco si differenzia dal verdastro piano di fondo. Tutto in questa sobria costruzione cromatica è inteso a dare il senso della severità e della convinzione spirituale. Colpisce il lauto, grumoso ammanto che l'inguantata mano sinistra sorregge, quell'insieme denso e grasso di pieghe, che rivela un senso sostanzioso della materia pittorica e del pieno impasto. La giovanile collaborazione col Bombelli giungeva, invero, qui al suo capolavoro.

Pure del 1685 è la tela col « Trionfo di S. Francesco di Sales » nella Chiesa dei SS. Apostoli a Firenze (fig. 2), composizione dignitosa, meditata e gradevole, ove si eccettui quel certo eccessivo risalto dato alla parte inferiore rispetto alla superiore, e cioè al Santo orante e inginocchiato, che pure sarebbe la principale. Ascende nei cieli, ma ancora in visione della terra, la gran macchina barocca, tipica della pittura secentesca « centrale », colla figura enfatica, ma saldamente costrutta, del Santo, ricinta da una caligine correggesca di putti. Non privi di effetto i quattro angioloni così articolati e ruotanti, che tradiscono alcuni i segni grafici degli angeli cortoneschi, altri, i più belli, l'amoroso studio dei grandi classici del cinquecento. Poichè l'opera sembra imbevuta di elementi artistici dell'ambiente eclettico romano di un Maratta. Dal Cortona viene il tono azzurro compatto, oltremare, del manto che avvinghia il nudo angelo dal volto proteso, e che dà vita ad un brano cromatico stridente. Ma l'aria e la luce che permea, avvolge e affusola la forte sostanza plastica dei torsi angelici suggerisce richiami veneti, come sopratutto il brano paesistico a destra in basso, così semplice e nudo rispetto alla macchinosità del resto, così da nulla, eppure tanto schietto, condotto con toni ariosi e accordi bianchi che fanno risaltare con evidenza gli edifici, quasi scintillanti.

Contemporaneamente aveva avuto inizio l'attività del Gabbiani frescante, che culmina, in questo periodo relativamente giovanile, nella decorazione del soffitto del Teatro della Pergola, rappresentante « Apollo Musagete cui è presentata la Musica ». Di essa, perduta in seguito alle trasformazioni del Teatro, non rimangono che due frammenti, visibili nel cortile di Palazzo Pucci, che sono in realtà assai frigidi e sembrano riallacciarsi ad una pratica cortonesca meramente meccanica.

* * *

Nel dicembre del 1690 il nostro pittore ritorna, *rebus infectis,* dal suo imperiale e sfortunato soggiorno viennese, durato circa cinque mesi, portando ancora impresse nell'aspetto e vive nello

Fig. 2 — A. D. Gabbiani - *Trionfo di S. Francesco di Sales; 1685 c.* (Firenze, SS. Apostoli).

spirito le tracce di una rovinosa febbre ostinata e di una lunga paura, causata dagli strani medicamenti tedeschi, sulla base di mercurio e di antimonio e di altri bizzarri accidenti che al fiorentino Gabbiani non garbavano punto. Anno di stasi è il 1691. Nel

'92 ha inizio la decorazione di Palazzo Riccardi, terminata in tre periodi distinti, assai prossimi nel tempo, ma stilisticamente individuabili. Appartengono al primo i quattro specchi della galleria di Luca Giordano, ed il soffitto di « Icaro e Dedalo ».

I quattro specchi sono composizioni decorativo - profane con giuochi di putti, in un'atmosfera di idillio indubbiamente signorile e ricercato. Forse, circa il tema, potè qualcosa il ricordo dei leggiadri scherzi albaneschi. I contemporanei parlano di queste opere con molto calore di approvazione, ma il critico moderno non può che essere assai meno entusiasta. Esse sembrano vicine alla grossezza berrettiniana più che all'*ésprit* nuovo arcadico e si salvano solo per taluni particolari, condotti con una certa morbidezza, o per il richiamo, qua e là vivo, di infanti classici, in genere raffaelleschi. Il soffitto di « Icaro e Dedalo » sembra vivere artisticamente per quell'audace entusiasmo, ancor giovanile, pregno di cortonismo e caratterizzato da un certo senso di acerbità non sgradevole, con cui sono stati ideati e condotti i nudi mitologici: un « caduto » spettacolare, precipitante dall'alto, ed un vecchio in cui il dolore si esaurisce fisicamente nell'enfasi e nella tensione delle membra ruotanti.

Di un'epoca già posteriore è il secondo soffitto dal complicato soggetto allegorico, ove il forte scheletro ciroferresco e quell'asprezza di tinte tende ad attenuarsi per certa luminosità che sembra venire da Luca Giordano e che bagna lo snodato e sensuale nudo della bionda Concupiscenza e vela di caligine lievitante la Virtù di destra, altolevata sul candido e rotondo tempietto della Gloria.

Nello stesso 1692 il Gabbiani iniziò la decorazione dei mezzanini del Gran Principe Ferdinando in Palazzo Pitti, decorazione che oggi si riduce a poche stanzette assai danneggiate, ma allietate ancora da motivi pittorici e architettonici, dovuti questi al Foggini, non privi di brio e di originalità. Alcuni degli sfondini adornanti questo ambiente sono spiccatamente berrettiniani, come l'affresco rappresentante la « Fine del diluvio » (fig. 3). L'Eterno dalla parrucchetta e dalla barba vellose e articolate, dall'agghindamento cartaceo delle vesti, i putti, le matrone ammantate di panni, i giovani pastori che sembrano tolti da un bassorilievo romano e aggiornati nell'enfasi del gesto e dello sguardo, la stessa ariosità dello sfondo, tutto sembra riallacciarsi stilisticamente e somaticamente al Da Cortona. Altri invece hanno una

levità suggestiva nuovissima. Si tratta di piccole lunette con temi desunti dal vecchio testamento, ove le figure si riducono a macchiette e protagonista si fa il paesaggio, secondo l'evoluzione di un suggerimento che poteva forse essere stato desunto dalle lunette nella Galleria Doria di Annibale Carracci, da Anton Domenico studiato durante il soggiorno romano (fig. 4). E il paesaggio è fasciato di aria, assolato, condotto con un senso del tocco che il Gabbiani espresse solo in queste briose effusioni di un attimo e, sia pure in diverso grado, nelle tre linde acqueforti visibili al

Fig. 3 — A. D. GABBIANI - *La fine del diluvio; 1692.*
(Firenze, Palazzo Pitti).

Gabinetto degli Uffizi. Sulle quali potè forse qualcosa l'ammirazione giovanile che il nostro pittore, insieme all'amico Foggini, portò in questo campo a Stefano della Bella, ammirazione che la lettera in data 8 Luglio 1679 della raccolta Bottari-Ticozzi, inviata dal Foggini al Gabbiani, in maniera piuttosto bizzarra, comprova.

Il triennio 1694-95-96 è in gran parte dedicato alla aulica e profana decorazione a fresco di palazzi signorili: dei palazzi Gerini, Acciaiuoli, Strozzi-Ridolfi, Corsini. Si tratta di un ciclo, in genere, poco rimarchevole, dimostrante fino alla sazietà la sensibilità cortonesca del nostro, di un cortonismo peraltro che, dal

Fig. 4 — A. D. GABBIANI - *L'arcangelo e il Tobiolo.*
(Firenze, Palazzo Pitti).

punto di vista cromatico, è meno vicino al Berrettini che al Ferri, e più vicino ancora che a questi ai maestri locali sul tipo di Vincenzo Dandini e dell'ultimo e peggiore Volterrano. Si tratta di toni sordi ed aridi, indulgenti non di rado a quella languidezza che dava uggia allo stesso Lanzi, giudice pur benevolo del nostro pittore.

Chiude il periodo la tela per la Chiesa di Santa Croce in Valdarno con la « Vergine che presenta l'abito al Beato Stock », alla presenza di vari Santi agitati e gesticolanti o smagati e annientati in dulcedine. Si riferisce ad uno di questi il disegno 3738 degli Uffizi, testimonianza piena di interesse, io credo, del decoro e della convinzione con cui questo pittore, formatosi sul nobile studio delle espressioni dei classici, affronta i problemi della psicologia pietistica barocca.

* * *

Nell'autunno del 1696 il Gabbiani partì per una vasta escursione nella valle padana, che durò sei mesi e dovè, almeno in parte, equivalere ad una specie di pellegrinaggio correggesco. Sulle piste dell'Allegri egli fu infatti a Modena, ove, a detta dei biografi, copiò uno dei famosi sposalizi di Santa Caterina del Maestro, allora in quella città.

Al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi sono inoltre visibili alcuni studi desunti dalla cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma, nonchè altri, più fedeli, che si riferiscono ai corrispondenti pennacchi. La prima pittura condotta dopo il ritorno fu il soffitto di Palazzo Orlandini (fig. 5), ricco di motivi mitologici ed allegorici, che è forse l'affresco di un certo respiro più luminoso del nostro artista, quello che più vivamente contrasta con la maniera ornamentale, pesante, anacronistica, ancora barocca, degli stuccatori collaboratori del pittore. Anche in esso indubbiamente permane certa grafia nel colore e certo accartocciamento cortonesco, un po' duro e arzigogolato; ma nuovo è il gusto che guida il Gabbiani, in genere così abbottonato ed accademico, nel disporre le sue floride forme entro vergini solitudini imbiondate e piumose, sullo sfondo del cielo più lieve da lui mai dipinto. Qua e là si rivela benefico l'influsso del Correggio. Altrove, di fronte a certe figure, come alla Musa di un bianco lievissimo alle spalle di Omero, vista fra le morbide fronde nella luce che pare che filtri, spontaneo si fa innanzi il ricordo di Luca Giordano.

E ancora da Luca, e più precisamente dal suo bel soffitto della Biblioteca Riccardi, dipende e per il motivo dell'eroe cui vengono donate le ali, e per il senso « nubiloso » della composizione, e per certe caliginose attenuazioni e per taluni particolari addirittura fedelmente trascritti, l'ultimo affresco nel medesimo Palazzo Riccardi, rappresentante « Le Belle Arti immortalate e lo

Fig. 5 — A. D. GABBIANI - *Le tre grazie; 1697.*
(Firenze, Palazzo Orlandini).

Spirito Umano che attraverso esse si nobilita ». Ma eccezionale è la centrale figura dell'Eternità, a lato dei putti industriosi, nella quale non è difficile riconoscere il florido taglio ed il languido impianto di una delle tre Parche del soffitto Pepoli a Bologna. Fugace impressione crespiana che concorre anche ad alleggerire il modulo cortonesco, altrove così fedele, nel guerriero gravido di armi, sfiorato da note nevose, che gli danno brio sull'elmo, sul profilo, sui bracci. L'escursione « lombarda », che sembra in fondo essenzialmente emiliana, conobbe dunque anche un soggiorno ed uno studio bolognesi.

Contrasta assai bruscamente con queste opere non usuali il ben più tipico soffitto di Poggio a Caiano colla « Esaltazione di Cosimo Pater Patriae » (fig. 6). Si tratta di una delle più com-

Fig. 6 — A. D. GABBIANI - *L'Apoteosi di Cosimo il Vecchio; 1698.*
(Poggio a Caiano, Villa Medicea).

plete e monumentali pitture del Gabbiani, dal forte scheletro, dalla meditata composizione, dal disarmonico colore, ove fa ritorno, non privo di effetto, tutto il vecchio mondo, allegorico e guerriero, del Da Cortona. Dal canto suo, il fiorentino gode nel rilevare i muscoli e nel dare risalto agli atletici torsi, sul tipo di quello senile dell'Arno, seduto sulle asprigne pieghe violacee, fra le ninfe adolescenti, motivo quest'ultimo di furinesca sensualità, e il bosco profondo, brano accademico ma sostanzioso.

* * *

Dell'anno 1699, seguente al secondo soggiorno veneziano, che, a detta del Baldinucci, durò tre mesi, è la decorazione della terza sala di Palazzo Gerini. La parte di essa più interessante è rappresentata dai due piccoli affreschi delle pareti con un riposo durante « La caccia di Diana » e « La caccia di Adone ». Si tratta di sfondini imbevuti del repertorio paesaggistico veneziano. Abbiamo acuti monti risegati, radure, l'inevitabile nota pastorale del gregge che bruca, l'albereto folto, la villa palladiana, quelle pittoresche rame in primo piano, tanto vicine agli alberi che Annibale Carracci, attingendo alla medesima fonte, dipinse nella sua « Fuga in Egitto » della Galleria Doria. Poichè queste pitture sembrano incanalarsi con perfetta naturalezza nella corrente eclettica barocca che, mentre mirava per il disegno a Roma, era attratta per il paesaggio da Venezia. Tale indirizzo accademico è valorizzato, peraltro, dalla recente esperienza lagunare, sì che non stupiscono taluni accordi abbastanza fusi e sugosi, ed è interpretato da un pittore che vive sulle soglie di una nuova sensibilità ed usa di conseguenza, a più riprese, colori soffusi da una certa intonazione di languore.

Colla stessa crudezza, tuttavia, con la quale lo sfondo di Poggio a Caiano chiude quel periodo di alleggerimento cromatico che è documentato dal soffitto Orlandini e dal terzo soffitto Riccardi, il quarto affresco di Palazzo Corsini (fig. 7), del 1700, che io considero assai prossimo, per monumentalità e decoro, all'opera del Poggio, si contrappone alle pitture testè esaminate. È una composizione dalle vaste pretese, che ripudia ogni ammorbidimento come cosa vana e suggerisce insistenti richiami al ciclo cortonesco di Palazzo Pitti, in particolare ai soffitti della sala di Giove e di quella di Venere. Del 1702 è il disegno per il frontespizio del-

l'edizione dei sonetti del Redi, impinguato e affollato fino all'eccesso, per la manía di raccogliere in poco spazio troppa, aulica dottrina. Si tratta di una delle piacenti, ma abusate, accademie berrettiniane, che trova una sua nota personale e penetrante solo nel ritratto del poeta, dalla scarna ed acuta fisionomia imparrucata.

Nello stesso anno il Gabbiani eseguì l'« Assunzione » per le monache di Candeli, opera che i contemporanei celebrano come la più alta del nostro pittore. Il quadro, purtroppo, non esiste più; ma la stampa del Cecchi agli Uffizi ci conforta, in parte,

Fig. 7 — A. D. GABBIANI - *L'apoteosi di Ercole, 1700.*
Disegno preparatorio per l'affresco di Palazzo Corsini
(Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe).

della perdita. Ascende la Vergine enfatica, in greve, fastoso ammanto, sostenuta da angioli appassionati, mentre sotto erompe e contrasta, costrutto in corposi gruppi e franche diagonali, il dramma sacro terreno. Le espressioni sono, non meno che « furenti », meditate, convinte, serissime. L'opera, che doveva rappresentare il punto massimo cui il Gabbiani giunse per macchinosità e decoro artistico, ed era documento pertinace di un indirizzo stilistico conservatore, sembra vivamente impressionata da quei complessi lavori del barocco pietistico bolognese-centrale, musica sacra sonora e scoppiettante, a tragici, focosi e clamorosi accordi, di cui avevano dato esempio i Carracci, il Reni, il Maratta. Ma è visibile in quest'opera anche il gusto, che Anton Domenico rivela, di sprofondare le sue radici nel chiuso e greve ambiente

secentesco fiorentino, pregno per quei tempi di ruvido arcaicismo. Donde la severità di quel comporre serrato e raccolto, e il puntiglio di quel disegno che, pur tenendo conto delle accentuazioni probabili dell'intagliatore, doveva giungere in certi volti, quasi mascheroni alla Cigoli, a incisioni aggrinzite e realistiche.

Osservazioni consimili suscita il quadro con « La discesa dello Spirito Santo », visibile sull'altar maggiore di S. Giorgio Sovra Costa. L'atmosfera greve di ombre e i sordi colori comunicano alla tela un senso di cupezza secentesca. Nulla è più interessante, visitando S. Giorgio, che porre in relazione questa tela col tondo del Gherardini, rappresentante « S. Giorgio in lotta col drago », condotto a fresco nella medesima Chiesa e forse nell'anno medesimo, pieno di brio, inno alla gioia lieve. Due opere contemporanee, due indirizzi e sensibilità opposte.

Dello stesso periodo è il « Riposo in Egitto » per il Gran Principe Ferdinando, nobile e quieta composizione, a giudicarla dal disegno preparatorio. Segue il « Martirio di S. Lorenzo » per la cattedrale di Pescia, come al solito costruito con fermezza, ma senza aria e stridulo di colore. Entro una cornice inconfondibilmente cortonesca di obelischi e colonne, centurioni, guerrieri e vati classicheggianti, si offerisce il Santo, dal gesto e l'impianto misurato e ritmato, quasi suggerito da una ispirazione, per così dire, neo-classica; il che, data la personalità del Gabbiani, non può stupire.

Del 1716 è la bella e spaziosa « Presentazione al tempio » nel Museo Civico di Pistoia che, ad onta di certi affiochimenti un po' stonati nella cromia, è caratterizzata, nell'impianto compositivo e nel gruppo centrale del sacerdote e dei due vegliardi ammantati, da una maniera larga e da una gradevole solidità classicheggiante, quasi degne di un Maratta. Nel 1718, dopo ben 16 anni di coscenziosa e tormentosa applicazione, era terminato l'*opus magnum* del Gabbiani, la decorazione della cupola di Santa Maria in Cestello, decorazione viziata da certe imperfezioni prospettiche ed ottiche, probabilmente riferibili alla timidezza dell'artista che, abituato a condurre sfondi di mediocre grandezza in palazzi signorili, si trovava d'un tratto proiettato in un'opera dalle ben più vaste proporzioni e dai più complessi problemi. In ogni modo questo popolo di giganti devoti non manca di esercitare una sua impressione gradevole, specie se confrontato con la festa ciarliera e paesana che non molto prima Pietro Dandini aveva dipinto nella

Chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi. L'affresco, che è memore per la composizione e per certi particolari della cupola del Volterrano all'Annunziata, è il documento riassuntivo della arte del nostro Gabbiani. La familiarità coi barocchi accademici si rileva nella passione dei suoi Apostoli, anelanti in maestà, ma anche con fuoco, e nella leziosità post-correggesca delle sue gerarchie angeliche. Il cortonismo domina, oltre che per i segni grafici e il drappeggiare fastoso e prolisso, in quel gusto della spettacolarità ad effetto degli impianti. E nella profusione dei nudi si sente la vecchia scuola e la nostalgia del michelangiolismo. Nè mancano certe eleganze parziali nel colore, come verdi morbidi, viola bagnati di luce, bianchi argentini e fruscianti, che temperano un poco l'intonazione cromatica generale, come al solito affocata e dura.

Del 1724 è la misuratissima e ben composta « Apparizione della Vergine a S. Filippo Neri » per la Chiesa di S. Firenze, tela più che accurata, fin nel particolare del ricamo della tovaglia sull'altare, densa di chiaro-scuro, dalla Madonna un po' schifiltosa per filtrazione correggesca, e il Santo rivestito di bianchi sostanziosi, in cui la passione religiosa trova note di nobiltà e di riposo. Essa dipende strettamente dalla pittura, di analogo tema, del Maratta in Palazzo Pitti ed è rinnovato documento della ammirazione gabbianesca verso quest'ultimo. Solo che nell'opera di Anton Domenico manca quel disporsi monumentale di vecchi santi dai bei volti imbevuti di luce, che formava l'orgoglio della popolosa tela del Maratta (tanto lo spirito semplificatore del fiorentino godeva a contrapporsi alla gonfia e risonante vena romana) e i colori si imbastiscono su una trama assai sobria, che è l'opposto di quel variare marattiano di accademici, aristocratici e freddissimi toni.

Due anni dopo, il 22 Novembre 1726, Anton Domenico Gabbiani, a 74 anni, moriva, lasciando incompiuto lo scialbo affresco col « Convito degli Dei » in Palazzo Incontri.

* * *

Il Gabbiani è un pittore dalla modesta vena, che certamente erroneo sarebbe sopravalutare e collocare fra i maggiori anche del suo tempo, ma che, per la nettezza della fisionomia, per la sincerità delle convinzioni stilistiche, per la coerenza, riterrei altret-

tanto ingiusto relegare fra gli anonimi. Non mancano certo nella sua produzione opere decorose, a loro modo sapienti, perfettamente, entro quei limiti, realizzate. Per la graduatoria di tale produzione è, a mio parere, ancora valida l'affermazione del Marangoni, che pone in prima linea, per interesse artistico, i disegni, che il Gabbiani condusse, secondo la sua natura di pittore studioso, in numero pressochè incalcolabile (il Gabinetto degli Uffizi ne ha quasi un migliaio). Fra essi, che documentano, oltre alle consuete predilezioni culturali, la meditata perizia di composizione e di disegno di Anton Domenico, colpisce curiosamente il nutrito gruppo delle caricature, che richiamano, in maniera talora incalzante, certi caratteristici « ceffi » leonardeschi. Vengono dopo le tele e per ultimi gli affreschi, non di rado stanchi e deboli, poichè la limitata natura del Gabbiani, povera di esuberanza e di audace fantasia, non sostenuta dalla spigliatezza del colore, dimostra, nonostante l'impulso dell'educazione cortonesca, di non trovarsi troppo a suo agio nella conquista di notevoli spazi. Sebbene non si debba, anche in questo campo, dimenticare la certa vena monumentale che caratterizza soffitti come quello di Poggio a Caiano e il quarto di Palazzo Corsini ed anche la cupola del Cestello, o la luminosità, cui abbiamo accennato, che pervade assai gradevolmente l'opera Orlandini. Ed è in questo campo agevole rilevare anche che nell'affresco sacro, in cui egli manifesta la sua sapienza e il suo studio delle espressioni alimentato dalla convinzione religiosa è, in linea generale, più unitario e più forte che nel profano.

Lo studio sul nostro pittore del Marangoni, cui mi sono già riferito è, a mio parere, punto di partenza necessario e valido per ogni qualsiasi considerazione del Gabbiani. Mi sembra anzi che la sua intuizione centrale, di Anton Domenico come di un pittore conservatore e tradizionalista, in contatto col barocco romano, dotto e fatto di applicazione, forte nel comporre e fiacco nel colorire, colpisca sostanzialmente nel segno. Con ciò non è detto che manchino rigidità da attenuare e lacune da colmare. I rapporti del Gabbiani col Maratta, e indirettamente col Reni e col Domenichino, sono cosa inconfutabile, e resta merito del Marangoni averli intuiti. Si tratta di rapporti non tanto documentabili per strettissime e particolari relazioni esistenti tra opera ed opera — ci sono anche queste ed hanno il loro peso — quanto per tutta una *forma mentis,* un abito artistico. Ma stupisce che il Marangoni non abbia rilevato le connessioni, a mio parere ben più strette, col Da Cor-

tona, ed abbia addirittura talora contrapposto il Gabbiani a quel maestro e ai suoi ideali. Certo egli si è basato troppo su tele del genere di quella marattiana di San Firenze e troppo poco su pitture significativissime, come gli affreschi Riccardi e quelli Corsini, il soffitto di Poggio a Caiano e quello Incontri, e la tela di Pescia; opere moltissime e diluite per tutta la vita del pittore, ove è chiarissimo il sigillo cortonesco, nei segni grafici e nel mondo culturale, nella composizione e nella plastica. Va perciò attenuata la contrapposizione troppo radicale fra Anton Domenico e Pietro Dandini, come fra il reagente e il cortonesco estremista. Indubbiamente esiste fra i due un distacco, una forma di incompatibilità. Da un lato c'è un pittore memore, fra l'altro, del Maratta e dei classici, che ha meditato la lezione, che è bene tenere sempre presente, di Vincenzo Dandini, di questo maestro del vecchio 600 fiorentino; dall'altro un artista che le fonti ci dicono indocile e ribelle fin da fanciullo agli insegnamenti di quest'ultimo, suo zio, anelante al far presto e al successo, allo stile giocondo, magari alla più succosa vena veneziana. Ma si tratta pur sempre di differenza fra cortonista e cortonista; ed anzi, fra i due, volendo sottilizzare, mi sembra più ortodosso il primo che guarda tutt'al più a Roma, che non il secondo, tanto spesso tranfuga verso mete lagunari o, secondo il Marangoni, addirittura francesi.

Altro elemento che doveva essere, a parer mio, preso in più profonda considerazione è il fiorentinismo del nostro pittore. In verità io credo che opere come l'« Assunta » di Candeli e « La discesa dello Spirito Santo » di S. Giorgio Sovra Costa siano inspiegabili se non ci poniamo dall'angolo visuale della vecchia esperienza fiorentina.

Il giudizio, infine, del Marangoni, per il quale l'attività artistica del Gabbiani si presenterebbe così lineare ed unitaria da non concedere di distinguere « una sola incertezza o cambiamento di indirizzo », mi sembra eccessivo. È un giudizio che parte, pure, da un'intuizione sostanzialmente fondata; che si basa sull'assoluta convinzione con la quale il pittore sempre riguardò e sviluppò la sua preparazione romano-fiorentina. È fuori di discussione infatti che i cercatori di crisi artistiche, di squilibri, di rivoluzioni nello stile, non possono che rimanere delusi avvicinandosi al Gabbiani. Ma non è in nessun caso bene, io penso, rendere estremiste le nostre tesi: nella sua lunga attività non v'é dubbio che anche Anton Domenico sentisse taluni impulsi per lui non troppo naturali, obbe-

disse a certi richiami, deviasse, sia pure parzialmente e con fugacità, ma non in maniera tale da impedire allo studioso di cogliere il senso e la portata di queste novità. Mi riferisco, per esempio, ai motivi venezianeggianti che filtrano nella produzione del Gabbiani in quel certo periodo abbastanza giovanile che va dal 1680 circa al '92 e che sono documentati dai quattro ritratti di Musici e dall'« Autoritratto », nonchè dalla tela dei SS. Apostoli. Nè va dimenticata la gradevole parentesi di alleggerimento giordanesco, con motivi del Correggio, che sorprende il critico del Gabbiani verso il 1697-98 e si incentra sul soffitto Orlandini del Beccuto. Ed anche là dove il Gabbiani sembra ubbidire, senza incertezze e compiutamente, ai suoi naturali ideali, lo studioso può sempre distinguere un periodo ove l'influsso di Ciro Ferri si manifesta nella sua più netta verginità ed ortodossia, da un altro, caratterizzato in genere da tele d'altare, che svela un vasto e molto evidente fascino marattiano, dall'altro ancora ove la macchina barocca romana trova, con maggior vivacità del consueto, una interpretazione fiorentina. Non sembra dubbio che, se il Gabbiani fosse vissuto in altri tempi, sarebbe riuscito un corretto e tipico pittore neo-classico. Tale lo sentirono e come tale lo elogiarono il Lanzi e, a detta dell'*Etruria Pittrice,* il Mengs. Vissuto invece così, a cavaliere di due epoche, fra il venir meno della vena secentesca e l'affermarsi del rococò, il cui spirito non comprendeva, contemporaneo e corregionale di artisti come il Gherardini e il Sagrestani, che non stimava, finì col chiudersi sempre più, specialmente e irrazionalmente all'approssimarsi della vecchiaia, in un atteggiamento di conservatore; e rimase in sostanza quale la lunga preparazione giovanile l'aveva formato: cortonesco e fiorentino, tenacemente fedele, pur nell'urgere di altri entusiasmi ed indirizzi, al barocco accademico.

ALDO BARTARELLI

BIBLIOGRAFIA

BALDINUCCI - *Vita di Anton Domenico Gabbiani.* Manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze.

GABURRI - *Dizionario dei Pittori.* Manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze.

POLIGRAFO GARGANI - Manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze.

P. ORLANDI - *Abecedario Pittorico,* Bologna 1704.

L. PASCOLI - *Vite dei Pittori, scultori ed architetti moderni.* Roma 1730. (Giudizio sul Gabbiani all'inizio della vita di Benedetto Luti).

I. VARLIERI - *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze,* Firenze 1745.

G. RICHA - *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine,* Firenze 1754-62.

I. E. HUGFORD - *Vita di Anton Domenico Gabbiani,* Firenze 1762. (Vita che serve di prefazione ad una raccolta di n. 100 stampe desunte dai disegni del Gabbiani).

Museo Fiorentino - Tomo IV. *Vita di Anton Domenico Gabbiani,* Firenze 1762.

Serie degli uomini più illustri in pittura, scultura, e architettura. Tomo XII. *Elogio di Anton Domenico Gabbiani,* Firenze 1775.

L. LANZI - *Storia pittorica dell'Italia,* 1789.

MORENI - *Notizie storiche dei contorni di Firenze,* Firenze 1791-94.

Etruria Pittrice - Tomo II°, Firenze 1795.

BANDINI - *Lettere fiesolane,* 1800.

TOLOMEI - *Guida di Pistoia,* 1821.

BIADI - *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate,* Firenze 1824.

BOTTARI-TICOZZI - *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura.* (Tomi II° e V° in particolare), Milano 1822.

TICOZZI - *Dizionario degli Architetti, Scultori, e Pittori.* Milano 1830-1831.

ROMAGNOLI - *Cenni storico-artistici di Siena,* Siena 1840.

BARTISCH - *La Peintre, Graveur,* Vienna 1841 (Vol. XXI).

ROSINI - *Storia della Pittura Italiana* (Epoca IV. Tomo VI° Cap. VI°) Pisa 1846.

CAMPORI - *Artisti Italiani e Stranieri negli stati Esteri,* Modena 1855.

CAMPORI - *Lettere artistiche inedite,* 1866.

CAMPORI - *Raccolta di Cataloghi ed inventari inediti,* Modena 1870.

CAVALLUCCI - *Notizie storiche intorno alla R. Accodemia del disegno,* 1873.

FANFANI - *Spigolatura Michelangiolesca,* 1876 (in questo libro è pubblicato il manoscritto del Ticciati « Notizie dell'Accademia Fiorentina »).

FANTOZZI - *Nuova guida di Firenze.*

BROGI - *Inventario della Provincia di Siena,* 1897.

BRJAN'S - *Dictionarj of Painters and Engravers,* 1903.

NAGLER - *Neu allgemein Künstler lexicon,* 1904.

GIGLIOLI - *Empoli artistica,* 1906.

CAROCCI - *Dintorni di Firenze,* 1907.

BELLINI-PIETRI - *Guida di Pisa,* 1913.

THIEME-BECKER - *Künstler lexicon, Lipsia,* 1920.

MARANGONI - *Arte barocca,* Firenze 1927.

GIGLIOLI - *Voce sul Gabbiani* nella Enciclopedia Italiana.

ELENCO DELLE PITTURE DI ANTON DOMENICO GABBIANI

1681 c. I quattro quadri di musici. Palazzo Pitti, Firenze.

1685. Autoritratto. Galleria Uffizi, Firenze.

1685 c. Tela col trionfo di S. Francesco di Sales. Chiesa dei SS. Apostoli, Firenze.

1688. Frammenti del soffitto del teatro della Pergola, Palazzo Pucci, Firenze.

1690. Copia della Deposizione del Cigoli. S. Stefano, Empoli.
Copia del Martirio di S. Cecilia del Riminaldi. S. Caterina, Pisa

1691. Copia di una pala di Fra Bartolommeo. S. Marco, Firenze.

1691. I quattro specchi con putti. Palazzo Riccardi, Firenze.

1691. Soffitto con Icaro e Dedalo. Palazzo Riccardi, Firenze.

1691. Soffitto allegorico. Palazzo Riccardi, Firenze.

1692. Affresco con la fine del diluvio e lunette. Mezzanini del Palazzo Pitti, Firenze.

1694. Soffitto col trionfo della casa Gerini. Palazzo Gerini, Firenze.

1694 c. Affresco con Deianira e Nesso, Palazzo Strozzi-Ridolfi, Firenze.

1695. Tre soffitti con Esiodo e le Muse, con l'esaltazione della Casa Corsini, con la Fortuna e il Caso. Palazzo Corsini, Firenze.

1696. Affresco col trionfo del Beato Ambrogio Sansedoni. Cappella del Palazzo Sansedoni, Siena.

1696. La Vergine e il Beato Stock. Chiesa di S. Croce Valdarno.

1697. Soffitto allegorico e mitologico. Palazzo Orlandini, Firenze.

1697 c. Soffitto con le tre Arti immortalate. Palazzo Riccardi, Firenze.

1698. Apoteosi di Cosimo il Vecchio (soffitto). Villa di Poggio a Caiano.

1699. Soffitto con Apollo e Diana e affreschi con paesaggi. Palazzo Gerini, Firenze.

1700. Tela col ratto di Ganimede. Magazzini degli Uffizi, Firenze.

1700. Soffitto con l'esaltazione di Ercole. Palazzo Corsini, Firenze.

1700. Tela con vari Santi. Chiesa di S. Francesco a Pietrasanta.

1700 o 1710. Affresco con la Crocifissione. Capitolo del Conv. S. Spirito, Firenze.

1705 o 1710. Tela colla discesa dello Spirito Santo. Chiesa di S. Giorgio Sovra Costa, Firenze.

1706 o 1716. Tela col martirio di S. Lorenzo. Cappella Cecchi, Cattedrale di Pescia.

1710 o 1720. Tela coll'Assunta. Cappella Cecchi, Cattedrale di Pescia.
Tela colla morte di S. Scolastica. Chiesa Conv. S. Scolastica, Borgo a Buggiano.

1716. Tela colla Presentazione al Tempio. Museo Civico, Pistoia.

1701 o 1718. Trionfo di S. Maria Maddalena. Cupola S. Maria in Cestello. Firenze.

1718. Affresco colla Vergine che presenta l'abito ai 7 Santi Fondatori. Chiesa del Monastero di Montesenario.

1724. Tela colla Vergine che appare a S. Filippo Neri. S. Firenze, Firenze.

1725-1726. Soffitto col Convito degli Dei. Palazzo Incontri, Firenze.
Crocifissione, S. Lorenzo a Basciano (Vaglia).

Opere d'Arte

Tre sculture inedite del Museo Archeologico di Firenze

I) — TESTA DI « AFRODITE » DI TIPO FIDIACO [1]. La testa (figg. 1, 2), veduta di prospetto con leggera inclinazione sulla spalla destra, è eseguita piuttosto sommariamente nella parte posteriore. I capelli, trattenuti sulla fronte da una specie di *kekriphalos*, si dispongono sulle tempie in due morbide bende ondulate, piegandosi, poi, in dentro intorno alla fascia a formare quasi un rullo, mentre dietro scendono liberi fin sulle spalle. Il volto di un ovale assai pronunziato ha un'espressione rigida e severa, determinata concordemente da tutti gli elementi che lo costituiscono: dal mento piuttosto sviluppato, dalla fronte alta, dagli occhi tagliati a mandorla con la cornea grande e prominente, dalle palpebre sottili ad andamento uniforme, dalla linea dura delle arcate sopracciliari, parallele alla cavità orbitale e quasi taglienti per il netto e deciso incontrarsi dei piani. Questa austera severità trova, pertanto, la sua massima accentuazione soprattutto nella bocca lievemente dischiusa e tuttavia non atteggiata al sorriso, col labbro inferiore sensibilmente espanso e col superiore sottile, a contorno tagliente ed ancor più nel profilo del naso, lungo e diritto, a doppia linea angolosa, a spigoli duri, dall'attaccatura larga e piatta.

---

[1] N. inv. 13721; Foto Museo Archeologico n. 1310-11; MILANI, *Il Mus. Arch.* I, p. 311 n. 32. Marmo pentelico. Dimensioni: altezza complessiva cm. 28, 8; altezza della testa cm. 26, 1; altezza del volto cm. 16,8. Stato di conservazione non molto buono: mancanti la parte anteriore e laterale sinistra del collo e parzialmente le due narici; scheggiati il setto nasale e la parte inferiore del mento e della gola, la sommità della testa e l'occipite; abrasioni numerose nei capelli, sulla tempia sinistra, sulla fronte, nell'orecchio destro.

La durezza dei lineamenti, che caratterizza la testa di « Afrodite » del Museo Archeologico di Firenze, non è già dovuta all'inesperienza del copista romano, ma piuttosto riflette in sé i caratteri e la rigidità compositiva dell'originale in bronzo, dal quale il marmo deriva, ripetendone quasi perfino le linee metalliche. La maniera stessa, con la quale sono trattate sulle tempie le ciocche dei capelli a sottili linee fra loro parallele, dai contorni taglienti ed angolosi, non è che la diretta traduzione nel marmo della tecnica usata per il bronzo.

Figg. 1-2 — *Testa di « Afrodite », di tipo fidiaco.*
(Firenze, Museo Archelogico)

Pur attraverso la povertà di questa copia, che è una replica esatta di una testa attualmente nel Worcester Museum of art [2], è tuttavia possibile riconoscere la nobiltà del modello, dal quale essa deriva: anche questa testa può essere considerata, infatti, una variante della « Afrodite-Saffo » di Madrid [3].

[2] B. ASHMOLE, *Supplementary Papers of American School,* vol. I, p. 145.

[3] A. FURTWAENGLER, *Meisterwerke,* p. 98; per l'aggiornamento della bibliografia cfr. E. LANGLOTZ, *Phidiasprobleme,* Frankfurt / M., 1947, p. 90 e note 23-26.

Nelle diverse repliche dell'« Afrodite » i tratti addolciti per la tendenza idealistica — alcune di esse hanno servito come statue funerarie — hanno fatto scomparire quella caratteristica della fisionomia energica, alla quale la nostra testa particolarmente ci richiama e che doveva essere propria dell'originale, databile alla seconda metà del V secolo, come dimostra il tipo dell'acconciatura, che si ritrova in una testa su una metopa del Partenone, oltre che in terracotte di Taranto ed in monete di quel periodo [1]. Di tutte le repliche la migliore per l'accuratezza del lavoro e per la fedeltà all'originale — oltre che per il fatto che proviene da una statua e non da un'erma, come tutte le altre — è la testa di « Afrodite » del Palazzo Medici Riccardi di Firenze (fig. 3). In essa le onde profondamente plastiche dei capelli sulle tempie ed i piccoli riccioli morbidamente mossi sulla fronte e dietro gli orecchi sono, senza dubbio, trattati più liberamente, ma l'ovale accentuato del volto con l'alta fronte incorniciata dalla benda, la caratteristica forma allungata degli occhi dalla grande pupilla promi-

Fig. 3 - *Testa di « Afrodite »* del V sec. a. Cr. (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi).

[1] E. LANGLOTZ, *op. cit.*, p. 81.

nente, la bocca un po' aperta e senza sorriso col labbro inferiore espanso ed il superiore sottile e quasi tagliente, il naso lungo e diritto dalle narici carnose ripetono i tratti essenziali della testa di « Afrodite » del Museo Archeologico di Firenze, ammorbidendoli in una espressione più delicata e rendendoli più sensibili con una esecuzione assai fine.

Numerosi richiami e confronti stilistici possono farsi anche fra la nostra testa di « Afrodite » ed altre teste di tipo fidiaco, databili circa allo stesso periodo; così essa può essere ravvicinata alla testa di « Athena » del Museo di Brescia [5] nella quale il Furtwaengler vede una derivazione di un originale di Fidia, press'a poco contemporaneo alla « Parthenos » — specialmente per quanto riguarda la composizione della parte superiore del volto, mentre ne differisce per taluni particolari: nella testa di Brescia, infatti, l'ovale del volto è meno accentuato, più morbido è il modellato delle guancie, più liberi e plastici i capelli a riccioli quasi scomposti sulle tempie, più carnose e piene le labbra.

Sono, invece, più formali che sostanziali certe affinità, che la testa di « Afrodite » del Museo Archelogico di Firenze presenta con l'« Athena » della Glyptoteca Ny-Carlsberg [6], che risale ad un originale di bronzo della scuola di Fidia — si è pensato anche alla « Promachos » di Fidia, ipotesi cui il Furtwaengler stesso, poi, ha rinunziato [7] —, ma che risulta nell'insieme decisamente diversa, non tanto nell'impostazione e nelle forme più piene del volto, quanto per il trattamento dei capelli a ciocche ondulate, movimentate da un vivo giuoco chiaroscurale e per la bocca piccolissima dalle labbra carnose, elementi nei quali il copista romano non deve essersi mantenuto troppo fedele all'originale.

Certamente per la disposizione dei capelli la testa del Museo Archelogico ricorda quella della « Parthenos ». È anzi assai significativo che la testa di Firenze mostri una notevole affinità con la copia pergamena della « Parthenos » [8] non solo nella disposizione dei capelli che, ravviati sulle tempie, ricuoprono l'orecchio; ma anche nell'espressione generale del volto dagli occhi allungati, sormontati dalle arcate sopracciliari taglienti e dal naso lungo e diritto. Nella testa pergamena della « Parthenos », che è la copia più

---

[5] *Einzel-Aufnahmen*, nn. 194-5; A. FURTWAENGLER, *op. cit.*, p. 123, fig. 23; REINACH, *Recueil de têtes antiques*, nn. 93-4, p. 75.

[6] *Ny Carlsberg Glyptothek*, tav. VIII, n. 101. REINACH, *op. cit.*, nn. 91-2, p. 74 segg.

[7] A. FURTWAENGLER, *Intermezzi*, p. 31.

[8] KEKULÉ VON STRADONITZ, *Ueber Copien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias*, in 57. *Programm zum Winckelmannsfeste*, p. 22.

libera, ma artisticamente migliore, nella quale l'artista non si è preoccupato eccessivamente della precisa imitazione dei singoli particolari, per mirare piuttosto all'effetto dell'insieme, il Furtwaengler [9] intravede una combinazione del periodo ellenistico, combinazione che unisce il tipo della testa fidiaca con il motivo del « Diadumenos » policleteo. E questo è particolarmente interessante, perchè conferma, per via indiretta, che la testa di Firenze, la quale, presentando indiscutibili affinità con varie teste di tipo fidiaco, deve essere ascritta alla cerchia del sommo artista — non è del tutto esente da una certa influenza policletea, come è possibile rilevare da un confronto con l'« Hera » e, specialmente, con alcune teste provenienti dall'Heraion di Argo [10].

A tale influenza, forse, si devono la maggior austerità e la durezza di linee, per la quale questo volto senza sorriso, pur nella regolarità dei lineamenti e nell'incorniciatura dei folti capelli, conserva un'espressione glaciale, che lo distingue da tutte le altre teste fidiache.

II) — Frammento di stele funeraria [11]. Il busto (fig. 4) in uno scorcio molto accentuato, quasi di profilo, è eseguito in altorilievo col piano di fondo ruvido: evidentemente concepito come rilievo, è probabilmente un frammento di stele funeraria. La testa, a grandezza minore del vero, impiantata su un collo robusto ed inquadrata dalle pieghe del manto, è quella di un vecchio. I capelli, rialzati sulla fronte e spartiti ai lati, scendono lungo le tempie in una massa di ciocche ondulate, distinte appena alla superficie le une dalle altre e rese oggi ancor meno sensibili dalla corrosione del marmo. Uguale è il trattamento della folta barba dal taglio rotondo, che accentua l'ovale del volto. La fronte molto alta, solcata da rughe, le guance quasi emaciate, costruite a piccoli piani, gli occhi grandi, infossati, dal bulbo oculare prominente e dalle palpebre sottili, gli archi sopracciliari paralleli alle orbite e ricongiungentisi nella prominenza della fronte, il naso diritto, rendono questa testa molto espressiva, mentre la bocca piccola e leggermente dischiusa, piegata

---

[9] A. Furtwaengler, *op. cit.*, p. 100.

[10] Waldstein, in « Jour. Hell. St. », XXXIII, 1913, p. 292, fig. 37.

[11] N. inv. 13780. Foto Museo Archeol. n. 3714-5; Milani, *Il Mus. Arch.* I, p. 316. In marmo pario. Dimensioni: altezza cm. 26,2; dall'attaccatura dei capelli alla fine della barba cm. 22,5; spessore nel punto massimo cm. 7,8; distanza degli occhi cm. 2,8. Stato di conservazione non molto buono: setto nasale spezzato ed arco sopracciliare sinistro fortemente corroso; di restauro la parte centrale delle labbra; qualche scheggiatura nelle pieghe del manto sulle spalle; numerose abrasioni della superficie nei capelli, nella barba, nel volto.

al basso negli angoli estremi e sormontata dai lunghi baffi spioventi, che, ricongiungendosi ai ciuffi della barba, la inquadrano entro due solchi profondi, ha un'espressione di dolore e conferisce alla testa, con gli altri tratti del volto, una intonazione di velata melanconia e quella pensosa riflessione, che si manifesta essenzialmente nella piena rispondenza dell'atteggiarsi doloroso della bocca con la fissa intensità dei grandi occhi infossati.

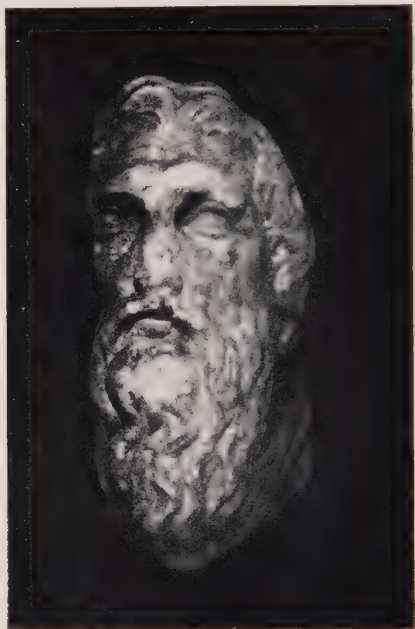



Fig. 4 — ARTE GRECA DEL IV SEC. - *Frammento di stele funeraria.* (Firenze, Museo Archeologico).

Nelle stele attiche funerarie, databili circa allo stesso periodo, cioè alla metà del IV secolo a. C., numerose rappresentazioni richiamano nei tratti del volto, nell'espressione ed anche nei particolari stilistici la testa del vecchio del Museo di Firenze: così in una stele del Museo Nazionale di Atene [12] e nella stele di Procleides (fig. 5), pure del Museo Nazionale di Atene [13].

[12] CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, n. 1054; KAVVADIAS, n. 871.
[13] CONZE, *op. cit.*, n. 718, tav. 141; KAVVADIAS, n. 737; *Einzel-Aufnahmen*, nn. 681-682. Nella figura del vecchio seduto, che, con la sua impo-

Confronto più stringente per le evidentissime analogie dei tratti fisionomici e per lo stile offre, tuttavia, la testa del vecchio barbato nella stele dell'Ilisso [14] (fig. 6) del Museo Nazionale di Atene, come già lo Hekler [15] ha notato. Infatti la figura del vecchio appare

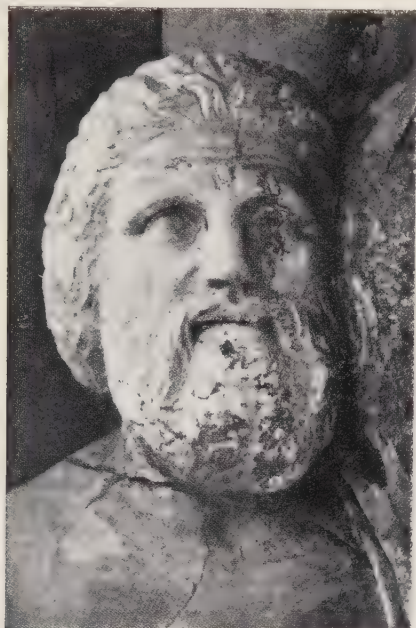



Fig. 5 — ARTE GRECA DEL IV SEC. - *Stele funeraria di Procleides.* (Atene, Museo Nazionale).

stazione di scorcio e lo sguardo fisso nel figlio, conclude, chiudendolo in sè, il gruppo delle tre figure, il volto più largo e quadrato, il naso più robusto, le labbra carnose, le guance a vasti piani e l'esecuzione dei capelli e della barba, ricercati con minuzia nei singoli particolari, conferiscono al vecchio Procleides una freddezza un po' accademica, in confronto alla gravità dolorosa della testa di Firenze, che nella dignitosa nobiltà dei lineamenti e nel lavoro un po' sommario rivela con più viva immediatezza l'espressione e la mano dell'artista.

[14] CONZE, *op. cit.*, n. 1055; KAVVADIAS, n. 869; *Einzel-Aufnahmen*, nn. 700-701.

[15] HEKLER, in « Jahrb. d. d. arch. Inst. », 1927, p. 67. Adduce come conferma per la sua attribuzione il fatto che la testa di guerriero n. 32, attribuita a Skopas (cfr. NEUGEBAUER, *Studien ueber Skopas*, tav. VII, I), nel fregio del Mausoleo di Alicarnasso, presenta lo stesso trattamento della barba e dei capelli.

molto vicina a quella di Firenze nella stupefatta fissità dello sguardo e nella melanconica pensosità, che acquistano un tono particolarmente drammatico per l'alto incurvarsi degli archi sopracciliari. La stessa perfetta rispondenza si nota nelle due teste fra i singoli tratti del volto dall'ovale molto allungato, nella fronte corrugata, incorniciata dai lunghi capelli spioventi ai lati, negli occhi incavati nelle orbite, nelle guance emaciate, nella piega triste della bocca, quasi nascosta dai baffi e dalla barba. I lineamenti hanno qualcosa di intensamente vivo ed umano, divengono quasi individuali: i capelli e la barba, eseguiti nelle loro ciocche, nervosamente scomposte, con accuratezza,

Fig. 6 — ARTE GRECA DEL IV SEC. *Stele dell'Ilisso.*
(Atene, Museo Nazionale).

ma anche con una fine sensibilità, lontana dall'accademismo della stele di Procleides, rivelano nel vecchio dell'Ilisso l'opera di un maestro di alto rango e giustificano l'attribuzione, più volte sostenuta, all'arte di Skopas.

Basandosi su tale stretta affinità, lo Hekler suppone la testa di Firenze opera dello stesso artista della stele ateniese: « Dieses vi-

sionaere Erfassen des von pathetischer Sehnsucht umflorten vaeterlichen Schmerzes waere des grossen Pariers wahrhaft wuerdig ». Problema assai complesso, che lascia piuttosto perplessi!

Molto significativo è il ripetersi di tanti esemplari analoghi e notevoli per la loro qualità, ciò che induce a riconoscere alla base di

Fig. 7 — Arte greca del iv sec. — *Rilievo frammentario con figure di adoranti.*
(Firenze, Museo Archeologico)

tutti questi rilievi la creazione di un grande artista. Certamente fra le stele di questo gruppo quella dell'Ilisso, che rompe lo schema tradizionale nella visione sostanzialmente mutata del giovane defunto

con lo sguardo rivolto fuori della scena, è, sia per l'innovazione della concezione sia per le particolarità stilistiche, se non l'originale, almeno l'opera ad esso più vicina e da esso più direttamente influenzata e subito accanto alla stele dell'Ilisso si deve collocare la testa di Firenze, che, nella freschezza del modellato e nel morbido delicato passaggio dei piani, rivela più immediato e diretto l'influsso di un grande artista attico.

III) — Rilievo frammentario con figure di adoranti [16]. Sopra un piano di fondo liscio, tutte ugualmente rivolte verso destra, sei figure (tre adulti e tre bambini) (fig. 7), ottenute con un rilievo piuttosto alto, presentano, sia nell'abbigliamento sia nell'attitudine, una certa uniformità, accentuata dal fatto che l'esecuzione sommaria del lavoro e la attuale corrosione della superficie del marmo rendono meno evidenti le caratteristiche di ciascuna. Dei due adulti, posti l'uno dietro l'altro e veduti di profilo, il primo con una folta corona di capelli è panneggiato fino ai piedi nel manto, che, ricadendo con un lembo dietro la persona, lascia vedere la spalla e tutto il braccio destro, parzialmente coperto dalla manica corta del chitone; il secondo, invece, è una figura muliebre pettinata come le peplofore e drappeggiata nell'*himation* ricadente sul petto. In ambedue le figure il braccio destro è flesso al gomito con l'avambraccio portato davanti al petto. Un po' più distanziato e più basso, un efebo nudo poggia sulla gamba destra, ha la sinistra flessa ed il busto animato da un movimento, rispondente alla statica delle gambe; la testa reclinata guarda diritto verso l'alto. L'efebo tiene con il braccio disteso lungo il fianco una *oinochoe* dalla bocca slargata sull'esile collo; con la sinistra all'altezza del petto, reca una coppa dall'alto piede.

In un piano più avanzato, tre fanciulli, visti di scorcio, si addossano alle figure maggiori: il primo a destra, appoggiato alla figura virile e ammantato, ripete l'atteggiamento degli adulti nel braccio destro flesso, con l'avambraccio portato sul petto. Degli altri due, appoggiati alla figura femminile e con il braccio destro steso lungo il fianco, il primo è avvolto nel manto, che gli lascia scoperto il petto e la spalla destra, il secondo completamente am-

---

[16] N. inv. 13754. Foto Museo Arch. n. 1333. Milani, *Il Museo Arch.*, p. 316 n. 67. Marmo pario. Dimensioni: altezza cm. 30,5; larghezza cm. 24; spessore cm. 8; altezza delle figure maggiori cm. 23; altezza delle figure minori cm. 9,3. Rilievo molto frammentario di cui è conservata solo la parte inferiore sinistra; la superficie presenta numerose scheggiature ed abrasioni ed è così corrosa da rendere poco visibili i particolari delle figure. Lungo il lato inferiore e quello sinistro il rilievo è limitato da una cornice, in parte scheggiata.

mantato, per l'acconciatura dei capelli a rullo, come nelle Peplofore, può rappresentare una bambina.

In questo rilievo, sebbene appaiano negli scorci e nel nudo dell'efebo una certa sicurezza d'impostazione e la conoscenza di determinati problemi statici, il lavoro è rozzo e dozzinale: le figure sommariamente sbozzate, nelle teste massicce, nel panneggio pesante ed inerte, nel ripetersi monotono di atteggiamenti e di acconciature, si rivelano opere di artigiano piuttosto che di vero artista.

Tuttavia questo frammento non è privo di un certo interesse iconografico e storico per l'affinità che presenta nel soggetto e negli stessi elementi stilistici con un numeroso gruppo di rilievi votivi [17], provenienti dalla pendice meridionale dell'Acropoli di Atene, dall'antico santuario di Asclepio. Di questi rilievi raffiguranti scene di adorazione o di offerta, particolarmente si può confrontare col nostro frammento il rilievo n. 1345 [18] del Museo Nazionale di Atene (fig. 8), nel quale è rappresentato un sacrificio in onore di Asclepio che appare in piedi a sinistra al fianco di Hygieia, cui si contrappongono a destra varie figure di adoranti.

Lo stile del rilievo ateniese non è mediocre come nel nostro frammento: l'esecuzione più fine ed accurata rivela la tradizione di una buona scuola nel movimento dei personaggi più morbido ed elegante, nei giuochi delle pieghe dei panneggi sottili, che lasciano intravedere le forme dei corpi, nell'attenta ricerca dei particolari. Tuttavia, pur differenziandosi il rilievo di Atene dal nostro frammento per l'accuratezza dell'esecuzione e per l'inversione dello schema compositivo della scena, nei due rilievi identica è la concezione della composizione, le cui figure riproducono tipi tradizionali, nell'atteggiamento e nell'acconciatura richiesti dal rito.

Pertanto anche il nostro frammento faceva parte di un rilievo votivo, forse dedicato ad Asclepio, quantunque ciò non sia dimostrabile, dato che, per la genericità degli schemi compositivi, i rilievi dedicati ai singoli dei non si differenziavano gli uni dagli altri.

Per l'integrazione del rilievo, si può, in contrapposizione con la famiglia degli adoranti, immaginare il dio, solo o accompagnato

[17] SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, tav. XXXIV segg.; VON DUHN, in « Archaeologische Zeitung », 1877, p. 139; P. GIRARD, in « Bull. Corr. Hell », II, 1878, p. 65.

[18] *Einzel-Aufnahmen*, V, n. 1225; SVORONOS, *op. cit.*, p. 264, tav. XXXV.

da altre divinità e, nello spazio intermedio, le vittime per il sacrificio. Si tratta probabilmente, infatti, di un rilievo con scena di offerta, come si può desumere dalla presenza, alle spalle dei supplici, di un giovane camillo con i vasi rituali; ed è probabile che fosse determinato anche l'ambiente nei suoi elementi essenziali, le due colonne e l'architrave, costituenti forse le cornici del rilievo.

Fig. 8 — *Rilievo votivo,* n. 1345.
(Atene, Museo Nazionale).

Per il carattere votivo di esso si spiegano la sua tecnica rozza ed anche la rappresentazione impersonale dei supplici, poichè in queste opere, eseguite in serie, si caratterizzava la famiglia dell'offerente, che commissionava il rilievo, attraverso il numero dei famigliari, non nei tratti fisionomici dei singoli personaggi.

Quanto alla cronologia è difficile datare con precisione il frammento, sia per il suo cattivo stato di conservazione, sia per

la esecuzione mediocre. Tuttavia entro i limiti cronologici stabiliti per i rilievi votivi, provenienti dal santuario di Asclepio ad Atene, cioè fra la fine del V e la fine del IV secolo a. C., daterei il frammento più particolarmente alla prima metà del IV secolo, ritenendo che la durezza, che appesantisce ancora in esso le figure, sia conseguenza della mediocre e sommaria esecuzione e che la persistenza di elementi arcaici sia dovuta alla tendenza conservatrice della tradizione religiosa.

ELENA FAINI

Un altare di Michele da Firenze

Già nel 1925, la bellezza di quasi trent'anni fa, indicavo in « Cronache d'Arte » alcuni desolati frammenti nel Museo Bocchi di Adria, di quelli altari citati da Francesco de' Lardi, nel Duomo vecchio della città; da cui erano stati tolti parecchio prima del 1851, anno in cui egli scriveva. Per rievocarli ci si riferiva poi alla tradizione, sovvertita dalle esigenze del nuovo. Intendo lo sostituzione di un'altra fabbrica, più ampia e maestosa, all'antica, ridotta, per quel che resta, a cappella e a battistero.

Il prof. Giovanni Mariacher, il quale fra tutti i miei scolari, e son tanti ormai, è quello che meglio tiene fede allo studio assiduo della scultura e dell'architettura veneta, accanto allo studio più allettante e consueto della pittura, perché necessario ad una vera comprensione dell'arte (restando così nell'alveo della grande scuola del mio illustre maestro Adolfo Venturi), ed ha parecchie volte seguito queste mie ricerche, rabberciandole talvolta, e talvolta aumentandone le testimonianze, ha scritto in « Proporzioni » di Roberto Longhi, per il fascicolo edito nel 1950, in onore di Pietro Toesca, che altri frammenti di questi altari, da lui posti per svista nella chiasa di S. Maria della Tomba anziché nel Duomo, sono andati a finire a Verona, nel Museo di Castelvecchio [1].

---

[1] Il testo di FRANCESCO DE' LARDI, *Indicazioni storico-archeologico-artistiche utili ad un forestiero in Adria,* Venezia 1851, è tutt'altro che preciso. Il De Lardi credeva questi frammenti nientemeno che « dell'Era prima Cristiana » come dice a pag. 52, assegnando la « Morte di Maria », di cui parleremo, nella chiesa della Tomba, alla stessa serie « delle simili statuette di cotto, alcune delle quali vengono ancora conservate », di cui « erano ne' tempi antichi forniti gli altari dell'antica chiesa Cattedrale ». Statuette da collegarsi alle « molte immagini di Santi in pietra cotta » (temo le più importanti si siano involate), che componevano, « secondo la tradizione », gli altari citati, finite nel Museo Bocchi, ove se ne trovano infatti anche oggi alquante (pag. 83) sebbene di poco conto.

Ma si tratta anche là di briciole, relegate ad Adria addirittura nei granai del Museo, e quindi salvi dall'inondazione che l'ha desolata, facendomi ricordare di essere pur nato, sebbene veronese, in un estremo lembo di quel Polesine, che par risospinto alle sue origini, di terra baluginante fra il dominio delle acque.

Uno di quegli altari martoriati e dispersi, o quanto meno uno simile ad essi, credo però di aver trovato, quasi intatto; e mi accingevo a riconoscerne la storia, quando è sopravvenuta la crudele sciagura della rotta del Po; paurosa come quelle antiche di Ficarolo e della Siccarda, che, sin da fanciullo, mi raccapricciavano; anche se tanto lotane [2].

L'altare esiste, e risulta salvo dalla rovina, nell'antica chiesa della frazione di Raccano presso Polesella, dove fu posto entro una teca lignea, che ripete nei suoi pinnacoli quelli dell'opera che custodisce, fra bagliori importuni di azzurro cielo e di oro squillante (fig. 1). Ma sotto il suo tetto sfarzoso e inutile, sta, per fortuna, quasi intatta, la piccola pala in terracotta policromata, a cinque cuspidi e a cinque scomparti; fra cui più grande naturalmente il mediano, con la Madonna, in atto di reggere ieraticamente, a figura intera, eretta e maestosa, il Bimbo benedicente. Allato, pure a figura intera, ciascuno nella sua nicchia, quattro Santi, fra cui subito discernibile il Battista. Nei triangoli delle cuspidi la Crocifissione, nel vano centrale, e busti di angioli entro occhi negli scomparti minori; sui pilastri poi, a colonne tortili collegate, che chiudono l'altarolo sotto ai maggiori pinnacoli, si notano le due figurette stanti di Gabriele e dell'Annunziata.

Un complesso molto più sobrio, e in fondo, molto più gradevole di quello dell' « Altare delle statuine » di Modena, ove gli scomparti e le fiorettature gotiche sono moltiplicati, senza vantaggio [3].

Non occorre quindi farne lungo discorso, perchè la materia è la consueta; ma conviene almeno notare che l'altarolo mostra nella Madonna un evidente accostamento a Jacopo della Quercia, il quale non muta però il timbro della steccata frizzante, più ghibertesca che altro, ravvivata nelle sue preferenze gotiche da quell'esperienza settentrionale, che non fu vana davvero nemmeno per Donatello.

Anche la preferenza della terracotta, cioè di una materia dut-

---

[2] Non mi è stato possibile trovare prove della provenienza dell'altarolo di Raccano da Adria. Potrebbe quindi trattarsi di opera eseguita per la chiesa stessa. In ogni caso ciò non ne cambierebbe il significato.

[3] Cfr. il mio articolo in « Dedalo », a cui rimando per la vecchia bibliografia: *Michele da Firenze,* 1932, pag. 542 sgg.

tile quant'altre mai, le giova, e permette, in questa vigilata inventiva, che la fiammella di una certa poesia non si spenga.

I Veneti non dimenticarono la lezione, che non era del resto opposta affatto a quella stessa, tanto maggiore, di Donatello e misero sempre la terracotta accanto al bronzo e allo stucco forte, fra i veicoli preferiti della loro sensibilità, prima pittoresca e poi pittorica.

Fig. 1 — MICHELE DA FIRENZE - *Polittico in terracotta.* (Raccano di Polesella, Chiesa parrocchiale).

In particolare l'uso della terracotta ha invece persuaso il Marciacher di giungere a ben altre notevoli conclusioni, pensando a Michele da Firenze, che sappiamo di casato Dini, per opere più argute, quali la « Madonna » pregata da due committenti, della chiesa di San Luca a Venezia, da me ricordata nell'ambito di Pietro Lamberti, allorché ne scrivevo per chiarire l'avvento del Rinascimento fra le lagune. Opera la quale associa non senza dubbi, alla bella e tanto ornata tomba del Beato Pacifico, ai Frari della stessa città [1]. Ivi si mescolerebbe all'opera di Michele quella di Nanni

[1] Cfr. il mio saggio sui Lamberti (*I Lamberti a Venezia,* in « Dedalo » 1927, figg. a pagg. 372 e 373).

di Bartolo, ossia del Rosso Fiorentino, che avrebbe lasciato da fare al gentile compagno il coro degli angioli fra girari di gotico ricchissimo fogliame, dell'arco coprente la tomba, e si sarebbe riservato il sottarco, col monumentale « Battesimo », e l'Arca che esso sovrasta.

Ma in queste fatiche tutte d'importanza, non si può negare aleggi ancora un certo spirito del Lamberti, palese nel modulo monumentale, e in quello spirito fresco, decisamente nuovo, che è proprio di Piero, e costituisce l'incanto della lunetta esterna dei Frari. Non fosse qui la materia a indurre in tentazione, non sapremmo che concludere per opere tanto complesse. Perché, a dir vero, la spiritosissima « Madonna » di San Luca, non ha nulla di ghibertesco; e non so se convenga dimenticare la scultura del Lamberti, anche per le figurette d'angolo dell'arca del Beato Pacifico [5].

Dai documenti cha ha scoperto il Biadego, e da quelli del Lazzarini e della Rigoni, che li accompagnano, risulta chiaro d'altronde Pietro Lamberti essere, oltre a grande scultore, abile imprenditore; e intorno a lui si muove tutta una coorte di artisti, a cominciare da Giovanni di Martino da Fiesole, che lo aiutò a Venezia, tanto nella tomba di Tomaso Mocenigo ai SS. Giovanni e Paolo, quanto nel capitello angolare del Palazzo Ducale, verso la porta della Carta. Giovanni di Bartolomeo detto Nani, ben altra cosa di Giovanni di Bartolo detto il Rosso, lavora invece con il Lamberti nel monumento del Fulgosio al Santo di Padova; e a Verona, come ho scritto qui nel 1940, collabora Antonio da Firenze. Anche Michele e il Rosso Fiorentino non poterono mancare di affiancarlo talvolta, in quel suo dominio dell'arte scultorea nel Veneto, che si chiuse con la troppo presta morte del maestro, nel 1435 [6]; e l'arca del Pacifico è del 1437.

Ma per l'altarolo di Raccano le titubanze non possono esistere; ed anzi la sua conformità a quanto è indubitabile del grazioso scultore fiorentino, convalida il convincimento che la sua musa non fosse molto variata; e che bisogna vigilare sulle attribuzioni [7]. Io stesso mi sono lasciato portare ad assegnargli, come possibile parte

[5] Si veda per cotesta attribuzione, G. MARIACHER, in « Proporzioni » 1950, pag. 69 sgg. La stessa cosa che si dice per codeste opere si può ripetere per la lunetta sulla porta della scuola di S. Marco (1438 c.). Sculture tutte forse dovute al « socio » di Pietro Lamberti: Giovanni di Martino da Udine, naturale suo continuatore.

[6] Cfr., in questa stessa rivista, il mio saggio su *Antonio da Firenze* 1940, fasc. I, 2.

[7] Sono pienamente d'accordo invece con G. MARIACHER per l'attribuzione a Michele delle quattro grandi figure in terracotta della chiesa di Villa a Castiglione Olona, ancora ricche di richiami ghiberteschi. (« L'Arte » 1948-51, vol. XVIII, pag. 33).

di uno dei tanti altari già nel Duomo di Adria, quella « Dormitio Virginis », scolpita in terracotta, che stava sepolta sotto uno d'essi nela chiesa della Tomba e non si lasciava distinguere, soffocata com'era dalle ridipinture (fig. 2). Toltà di là, per cura dell'ing. Scarpari, direttore del Museo, e solerte ispettore onorario alle Arti per Adria, si è rivelata opera da non potersi assolutamente confondere con quella tipica del nostro Michele. La riproduzione, che se ne offre, dovuta alla cortesia del dott. Michelangiolo Muraro, il quale

Fig. 2 — NICCOLÒ BARONCELLI (?) - *La morte di Maria.*
(Adria, Chiesa della Tomba)

mostrandocela quale realmente doveva apparire, con quelle sue aitanti severe figure degli Apostoli accanto al cataletto della Vergine, prova come esse non abbiano nulla a vedere con lo spirito del Dini. Basterebbe a confermarlo un facile confronto: quello con la scena di uguale soggetto del Museo di Berlino, tutta piena di piccole trovate, di atteggiamenti vari, di eleganze, perché il lavoro di Michele, quasi da Masolino in plastica, appaia tutt'altro della solenne, martellata e perfino metodica scena della chiesa adriese della Tomba; ove gli Apostoli stanno dietro il cataletto della Madonna,

Fig. 3 — MICHELE DA FIRENZE - *La morte di Maria.*
(Berlino, Museo Federico)

ben allineati come un plotoncino di onore [8] (fig. 3). Ma quanto aggiunge profondità quell'uniformità; dove l'espressione non è affidata a gesti, a mossette, a ricci di nubi, ad aloni, ma al lento gesto, al cader grave degli abiti, alla quasi masaccesca severità delle teste. È un pianto, come si sente nei cori tragici, intimo e solenne insieme, senza una grazia, senza una distrazione.

Il Mariacher, con quel suo scambio di località, fra la chiesa della Tomba e il Duomo, nei riguardi della citazione del De' Lardi, servirebbe ad alimentare l'illusione. Ma la riproduzione stessa del monumento, che d'altra parte non ne deriva punto, e si può dire dissepolto (si confronti con l'illustrazione da me stesso offerta in « Dedalo », 1932, pag. 558) varrà più di un lungo ragionamento.

A chi pensare? Difficile proporlo. Si può avere solo il sospetto debba riferirsi a quel Niccolò Baroncelli, discepolo del Brunelleschi, che nel 1443, alla venuta di Donatello, si trasferiva difilato da Padova a Ferrara, non perché fosse un randagio come Michele, ma perchè non si sentiva di contrastare al genio veniente, il campo in cui aveva fino allora potuto dominare. Sarebbe cioè la pagina più alta di quel primo momento dell'artista, che le ricerche tanto profittevoli della Rigoni hanno illuminato, dal portale degli Eremitani, ai tondi dietro il presbiterio del Santo, al marmo con la storia di Sant'Eligio nel Museo Civico di Padova, ove ha la stessa severità arcaica, se non più, dei rilievi del suo compagno fiorentino nel pulpito di S. Maria Novella: Andrea di Lazzaro Cavalcanti.

Ma un « sospetto » non è un « verdetto ».

GIUSEPPE FIOCCO

---

[8] La « Morte di Maria » di Berlino, che il BODE (in « Archivio storico dell'Arte », 1889, pag. 189) aveva trovato « recentemente » nei dintorni di Firenze, passò nel Friedrich Museum.

N. B. — A questa noterella, che ho scritto nel 1951, si è aggiunto oggi l'ausilio delle felici ricerche della mia scolara Dr. Elena Petrobelli, che, nella sua tesi di perfezionamento, ha raggiunto i seguenti notevoli risultati:

1°) Che l'altare di Raccano non può provenire da Adria, ma fu forse fatto per la vecchia chiesa stessa ove sta.

2°) Che gli altari nel Duomo, dovuti a Michele, erano per lo meno due; uno grande, tipo Modena, ed un altro piccolo (uno o forse anche due) sul tipo di Raccano.

3°) Che si ha notizia di un altare con la « Dormitio Virginis », fatto proprio per la Tomba; e che di questo, confusi con i frammenti di Michele, esistono nel Museo di Adria parti come il Cristo che regge l'animula di Maria, etc.

4°) Che alcuni frammenti del fondo Bocchi, provenienti dal Duomo, sono nel Museo di Treviso.

Ottobre 1952.

Su alcuni affreschi del quattrocento nel milanese S. Pietro in Gessate

In un articolo apparso su la « Critica d'arte » [1], che riguarda un affresco nella pavese chiesa di S. Primo, Edoardo Arslan ricorda il gruppo di pitture decoranti la seconda cappella a sinistra di S. Pietro in Gessate, a Milano. La menzione non è occasionale e fine a sé stessa, ma richiama il vasto, complesso e non ancora approfondito problema della pittura quattrocentesca in Lombardia, accostandosi alla quale ci si imbatte in una fitta rete di derivazioni e in un numero sempre crescente di personalità ignorate, che uno studio attento non può fondere con le personalità maggiori del periodo. L'Arslan, a riprova, elenca una quantità di opere anonime, sparse per tutta la Lombardia, alcuni gruppi delle quali presentano una certa omogeneità.

L'articolo, poi, toccando il sottile problema delle infiltrazioni extra-regionali, accenna alla ripetuta presenza, negli affreschi suddetti, di motivi veneti, e veronesi in particolare, aprendo la via a un'indagine ragionata e minuziosa delle fila e dei modi attraverso cui nel Quattrocento avvennero scambi, contatti, influenze, fuor dell'ambito ristretto e catalogato dell'arte regionale.

La cappella di S. Pietro in Gessate di cui si tratta è stata più volte citata dagli studiosi del Quattrocento lombardo, e sono state avanzate ipotesi, per lo più poco documentate stilisticamente e storicamente (e una documentazione del genere appare oggi quasi impossibile) sul probabile autore delle sue pitture; non mi risulta che uno studioso abbia fatto nomi diversi per i diversi affreschi, osservazione che, al contrario, io reputo di notevole importanza.

La cappella è dedicata alla Vergine e presenta due grandi riquadri, illustranti l'uno lo « Sposalizio » (fig. 1), l'altro la « Morte di Maria » (fig. 2); la volta mostra negli spicchi, entro ideali bifore, una sequenza di figure di Sante (figg. 3, 4) e, più in alto,

---

[1] E. Arslan, *Commento a un affresco pavese,* in la « Critica d'arte », 1 novembre 1949.

Fig. 1 — Maestro Lombardo del XV secolo
Sposalizio della Vergine.
(Milano, S. Pietro in Gessate).

Fig. 2 — Maestro Lombardo del XV secolo
Morte della Vergine.
(Milano, S. Pietro in Gessate).

Fig. 3 — Maestro lombardo del XV secolo - Cappella della Vergine - *Pitture della volta.* (Milano, S. Pietro in Gessate)

Fig. 4 — Maestro lombardo del XV secolo - Cappella della Vergine - *Pitture della volta.* (Milano, S. Pietro in Gessate)

angiolotti inseriti in medaglioni; immagini di Santi affiancano l'inquadratura dei due maggiori dipinti; altri angiolotti, separati o a gruppi, si inseriscono qua e là, e nella volta e lungo le pareti. Il complesso appare dunque piuttosto stipato di figure, e il sospetto che non si tratti per tutte della stessa mano trova facile appoggio nella ripetizione o nell'assenza di alcuni gruppi di motivi e di alcune caratteristiche singolari.

Premetto che il livello artistico dell'intero complesso non è molto alto; né meriterebbe un interesse particolare se gli affreschi non racchiudessero, nel loro ambito esiguo, le tracce di quel fermento stilistico e di quel passaggio di derivazioni cui ho già accennato come indici di tutta una vita pittorica quattrocentesca, oggi ben lungi dall'essere chiarita e messa a fuoco.

Premetto ancora che, sino ad oggi, non si possono seriamente far nomi d'artisti per questa serie pittorica; e non soltanto vista la difficoltà di seguire le tracce aggrovigliate e incerte delle personalità artistiche minori operanti a quell'epoca in Lombardia; ma anche perchè nomi, a questo proposito, probabilmente non esistono: cioè, quand'anche risultassero attraverso un'indagine minuziosa dei documenti, apparterrebbero, con qualche certezza, a sconosciuti pittori di seconda mano, legati in maggiore o minor misura ai più fecondi e personali artisti di cui la Lombardia serbi traccia. Eppure è proprio attraverso questi minimi, incapaci di un linguaggio proprio e di un'originalità svincolata da presupposti formativi, che possiamo scrutare nell'impasto ricco ed elastico delle correnti quattrocentesche nell'Italia settentrionale.

In un volumetto[2] edito dalla Soprintendenza ai Monumenti di Milano, intorno alla cappella di S. Giovanni Battista, nella stessa chiesa, gli affreschi della nostra cappella vengono ricollegati appunto con quelli illustranti le storie di S. Giovanni, e per tutti si accenna, dopo aver escluso i nomi del Butinone e dello Zenale (operanti in altra parte della chiesa), al Montorfano, autore della « Crocefissione » in S. Maria delle Grazie. Un esame anche superficiale dei nostri affreschi fa escludere senz'altro la mano del Montorfano, che ha tutta una diversa e più mossa impostazione delle figure, una ricerca espressiva di altra tempra e un colorire più cupo e vivo. Del resto, il Montorfano pare da escludersi anche per la cappella di S. Giovanni. Quest'ultima, secondo l'opuscolo citato, fu fatta decorare nel 1474, la nostra dodici anni dopo. Tale datazione è riconfermata all'unanimità dagli studiosi dell'argomento[3].

---

[2] *La cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Pietro in Gessate in Milano* (Milano, 1914).

[3] MALAGUZZI VALERI, *I Solari*, pag. 112.

Il Malaguzzi Valeri, in un suo articolo del 1907 [4], dopo aver scartato attribuzioni precedentemente avanzate e che risultano inattendibili (il Civerchio, il Pisanello, ancora Donato di Montorfano), si ferma a stabilire un contatto stilistico che egli ritiene essenziale e chiarificatore: al Museo Poldi-Pezzoli, sotto due tondi dello Zenale, è posto un dipinto con i « Santi Antonio da Padova e Stefano »; il Malaguzzi pone l'accento sul foppismo delle due figure, evidente nel taglio dei volti, nello spezzar delle pieghe, nel timbro del colore; e a questo proposito introduce anche un raffronto con due Santi analoghi presenti nel foppesco Polittico di Brera. Lo studioso riterrebbe della medesima mano anche i nostri affreschi, insistendo dunque su di una più o meno lata derivazione dal Foppa. Io non accedo volentieri a una simile ipotesi: i Santi del Poldi-Pezzoli presentano una corposità ed insieme una scioltezza di disegno che invano cercheremmo e nello « Sposalizio » e nella « Morte di Maria » di S. Pietro in Gessate; nei primi, anche quando il panneggio è un poco rigido e rozzo, vi si sente una sottostante plastica; nelle due storie della Vergine, i corpi non hanno vita sotto le vesti, e tradiscono una legnosa gracilità. C'è, nei Santi del Poldi-Pezzoli, tutta una morbidezza, di disegno e di colori, assente negli altri dipinti messi a confronto: teste grosso modo sferiche, larghe, con nasi carnosi e menti arrotondati, mani corte e grasse, raccolte a pugno; e ciò, pur tenendo conto dell'asprezza poco sapiente dei contorni. Scartando l'affresco con la « Morte della Vergine » che mi pare il più lontano da una somiglianza con il dipinto del Poldi-Pezzoli, anche lo « Sposalizio » ne diverge notevolmente: i visi vi appaiono lunghi, con canne nasali pronunciate ma sottili e diritte, le mani affusolate; il colorito, benchè si possa farne colpa al deperimento dell'affresco, è brillante ma freddo, con netti stacchi sottolineati da zone bianche. Punti di contatto con l'opera citata dal Malaguzzi mi pare si possano stabilire soltano per quel che riguarda le figure laterali e della volta: in esse, effettivamente, il taglio è più largo, la persona tende ad occupare lo spazio con maggior respiro, il cader delle pieghe denota una più sapiente scioltezza, i visi sono piuttosto corti. Non insisterei, per queste figure, sull'ipotesi della medesima mano che effigiò i due Santi citati, ma mi limiterei ad osservare che, specie nel panneggio, (le figure della volta e dei lati mostrano sovente, in basso, una soluzione di pieghe a calice rovesciato, presente nel dipinto del Poldi-Pezzoli),

[4] MALAGUZZI VALERI, *Maestri minori lombardi*, II, in « Rassegna d'arte », 1907, pag. 161.

si riscontrano chiare analogie, e soprattutto si tradisce un'origine direttamente o indirettamente foppesca [5].

Fernanda Wittgens, in una nota al suo recente volume sul Foppa [6], vede nei nostri affreschi la mano del Da Cemmo. Effettivamente, un certo sapore dello « Sposalizio della Vergine » pare ritrovarsi nei cicli più conosciuti e sicuramente attribuiti a Giovanni Pietro Da Cemmo; in particolare, affinità intravedo tra il suddetto « Sposalizio » e gli affreschi di Bagolino: ma il Da Cemmo ha tutta un'altra grazia, una minuzia stilizzata e sovente spiritosa, un modo d'inquadrare più asciutto e sapido: sfumature carpaccesche che già erano state osservate dall'Arslan nel citato articolo. È vero che gli abbigliamenti nell'uno e negli altri affreschi appaiono molto simili, soprattutto per i risvolti bianchi che fanno nitido spicco sulle vesti scure; ma in questo vedrei, piuttosto che un contatto tra il Da Cemmo e l'Anonimo dello « Sposalizio », un'attitudine di larga derivazione veneta; e al Veneto si ricollega il Da Cemmo, come si disse, attraverso il Carpaccio, e l'Anonimo milanese attraverso certi pittori di Verona, su cui mi soffermerò più avanti.

L'attribuzione che mi pare più giustificata, tra quelle sinora avanzate, è dovuta al Salmi [7]. Egli vede stretti rapporti tra i nostri affreschi e una « Madonna col Bambino » della Galleria Malaspina (Pavia), nella quale si notano evidenti segni della scuola del Butinone: il naso affilato della Vergine, le sopracciglia a semicerchio, la bocca piccolissima, il mento breve e rotondo, richiamano indubbiamente caratteristiche presenti nelle figure del nostro « Sposalizio ». Ne divergono invece i colori, con abbondanza di oro, rosso deciso e turchino (si veda l'insistere dell'oro nei paramani dell'abito, nella borchia che trattiene il manto sul petto, nello sfondo), e l'incarnato dei volti, dall'intonazione cinerea peculiare al Butinone; come affine alla maniera del Butinone è la plastica dei volti, a segni duri e profondi e, specie nel Bambino, il pronunciato aggetto della fronte. Noterò ancora che le due figure del quadro Malaspina hanno orecchie grandi e lunghe, presenti non tanto nel nostro « Sposalizio » quanto nella « Morte della Vergine », come vedremo più tardi. In generale, dunque, la critica insiste sul foppismo (fa-

[5] Il VENTURI (*St. art. it.* vol. VII, parte IV, pag. 812) ricorda il dipinto del Poldi-Pezzoli quale probabile opera del Civerchio. All'ipotesi accede anche il Panazza, studioso del Civerchio. E' da escludersi, d'altra parte, per evidenti ragioni stilistiche, che gli affreschi di S. Pietro in Gessate possano attribuirsi al Civerchio stesso.

[6] F. WITTGENS, *Vincenzo Foppa*, pag. 88.

[7] M. SALMI, *Bernardino Butinone*, in « Dedalo », X, pag. 422.

cile notazione, del resto, data l'epoca e il luogo delle pitture), e più particolarmente su derivazioni dal Butinone (cui fu affidata, con lo Zenale, la pittura a fresco della cappella di S. Antonio); e su influenze late che hanno radici nel gotico internazionale: ho incontrato anche il nome di Masolino (il Malaguzzi, nel citato articolo, accenna a una simiglianza di struttura tra il nostro « Sposalizio » e il soggetto analogo trattato da Masolino nella Collegiata di Castiglione Olona). Non è da escludersi per i nostri dipinti un sapore arcaicizzante, o comunque stereotipato nei tipi e negli atteggiamenti. Pur se va trascurata la ormai superata attribuzione a Pisanello, con questo nome si ritorna nel clima veronese: sul quale mi soffermo, non per il Pisanello, bensì per un altro gruppo di pittori, agenti nella seconda metà del sec. XV, quando lontani schemi gotici e confluire di più fresche esperienze e lombarde e veneziane diedero luogo a Verona a una pittura sovente sovraccarica e impastoiata, ma ricca di interesse e feconda per un'indagine comparata.

L'Arslan pone in rilievo la singolare vicinanza tra l'Anonimo milanese in questione e il cosiddetto Pittore dal Cespo di Garofano, del quale ci restano, soprattutto a Verona, un certo numero di opere ben individuabili. Prima di toccare l'argomento di un simile contatto, è bene precisare che detto maestro fu identificato dal Berenson con Francesco dai Libri, pittore e miniaturista veronese, appartenente a una famiglia di artisti, tra i quali si annovera il più conosciuto Girolamo. Di Francesco rimangono un certo numero di opere, più o meno sicure, tra cui una tavola con « Quattro Santi » (Bartolomeo, Rocco, Bernardino e Francesco) al Museo di Castelvecchio. L'identificazione affacciata dal Berenson non regge a un esame attento e dell'opera pittorica che ci è rimasta sotto il nome di Francesco e, d'altro canto, del gruppo raccolto intorno alla personalità del Pittore dal Cespo di Garofano. Quest'ultimo gruppo è composto da un polittico con la « Vergine e Cherubini » e da tre tavole a trittico « Madonna col Bambino e due Sante », « Madonna col Bambino e due Santi », tre « Santi Martiri » tutti collocati nel Museo di Verona: e da pitture esistenti presso collezioni straniere. Parlo, s'intende, del gruppo che presenta caratteri differenziati e omogenei. Ora, stando all'elenco berensoniano [8], a questo complesso di opere va aggiunta la produzione di Francesco dai Libri, e in particolare una tavola con la « Madonna tra i Santi Silvestro e Benedetto », che, benchè non firmata, presenta strettissime affinità con l'effigie dei quattro Santi più sopra ricor-

[8] B. BERENSON, *Pitt. ital. Rinascim.*, 1936, pag. 175-76.

dati e tramandatici quale opera di Francesco. Non mi è stato possibile — né riguardava particolarmente il mio assunto — controllare sulla base di tutte le opere sicure o attribuite con qualche certezza a quest'ultimo artista, se i « Quattro Santi » posti in Castelvecchio e la « Madonna » menzionata dal Berenson nel novero delle pitture del Maestro dal Cespo di Garofano, corrispondano effettivamente allo stile di Francesco. Mi è risultato tuttavia indubbio che: la « Madonna con i Santi Silvestro e Benedetto » presenta analogie strettissime con i « Quattro Santi » collocati al Museo di Castelvecchio sotto il nome di Francesco dai Libri; la stessa Madonna è ben lontana dall'altro insieme di tavole raccolte nel medesimo Museo sotto il nome di Pittore dal Cespo di Garofano. Si osservi l'opposta tendenza ad un colorire crudo e secco da una parte, dolce e po' torbido dall'altra; ai volti marcati e corrucciati, con forte rilievo dei lineamenti, propri del supposto Francesco, e a quelli lunghi d'ovale, melati, dalle bocche piccole e i colli torti, appartenenti al Maestro dal Cespo di Garofano. Si tratta dunque di due personalità ben distinte; aggiungerò poi che un certo mantegnismo presente nelle due opere di Francesco ora nominate, certe distensioni di colore nitido e squillante, non sono molto discordanti dal tono della pittura di quell'altro Dai Libri, Girolamo, a Verona assai rappresentato, pittore di maggior levatura che non il figlio.

Esclusi dalla nostra indagine i quadri non attribuibili al Pittore dal Cespo di Garofano, rivolgiamoci a quest'ultimo. Le sue opere di cui ho notizia e che ho visto, si impongono subito per una unicità di caratteri che lascia adito a ben pochi dubbi sulla mano da cui sono sorte. Se si esclude una « Madonna con Bambino » della Galleria Walters (Baltimora), le tavole veronesi e quelle appartententi a collezioni straniere di cui ho veduto le riproduzioni, mostrano figure lunghe e morbide, colli lunghi e per lo più inclinati, ovali accentuati, dal mento breve, bocche minute, sovente con un accenno di sorriso, nasi stretti, sopracciglia arcuate in un'espressione un poco falsa ma graziosa di stupore. Il piegar dei panni non ha soluzioni originali, ma una certa fluidità; talora si apre sul fondo a calice rovesciato, o si atteggia a ventaglio; non tende a mettere in rilievo l'anatomia dei corpi, sebbene talora le stoffe aderiscano alle gambe delle figure, bensì ad accompagnare il loro andamento in garbata armonia. La parte architettonica è semplice ma arricchita di particolari spesso minuti, i troni molto ornati, con decorazioni di ovali e volute, il pavimento per lo più a mattonelle. In quasi tutte le tavole è presente il motivo da cui è sorta la denominazione del pittore: uno o più vasi con tralci stilizzati di garofani fioriti.

Insisto dunque sul fatto che lo stile del maestro veronese, di aggraziato ma povero tono provinciale, è circoscrivibile in una serie di motivi ripetuti senza varianti. Non parrebbe quindi giustificato attribuirgli le pitture di S. Pietro in Gessate, neppure lo « Sposalizio » che meglio si avvicina ai suoi modi. Senonché il Gerola, in un articolo apparso già nel 1908[9], parla di un certo numero di opere, a Verona e nella provincia, che si richiamano l'una all'altra secondo lo schema del suddetto maestro, sia pure con differente qualità; egli nomina ben quindici tavole, sparse a Quinzano, Mizzole e così via, alcune di fine ed elegante pittura, altre rozze e campagnole. Le divergenze si avvertono anche e in particolare nel colorito: nelle tavole di Verona ho notato una generale intonazione scura e densa, sfondi azzurro-cenere o dorati su cui spiccano i rossi cupi e i lilla pallidi dei manti, o certi blu-verdi accostati a rosa cangianti in argento; o ancora, un'abbondanza insistita di verdi marci con improvviso spicco di rossi mattone su uno sfondo di cielo livido; e in generale, le combinazioni e accostamenti di verdi rossi e azzurri. Mentre le quindici opere ricordate dal Gerola, pare mostrino ora tinte trasparenti e vivaci, ora terree e opache, con un'intonazione fredda e smorta; anche il Gerola ricorda l'abbondanza di oro applicato in polvere e non in lamine. Si può concludere che non si debba parlare di un solo artista, ma di un complesso di artisti, di varia levatura ed operanti nel Veronese, raccolti sotto la denominazione di Pittori dal Cespo di Garofano.

Considerata in tal senso la questione, non è arbitrario ritenere che l'autore dello « Sposalizio » milanese appartenga alla schiera degli anonimi di Verona, o comunque sia stato molto vicino ad essi, pur esprimendosi attraverso un modesto linguaggio personale. Ciò spiegherebbe alcune spiccate divergenze tra il nostro affresco e le tavole del Museo di Castelvecchio. Contatti generali con l'arte quattrocentesca di Verona si notano nello « Sposalizio » in taluni particolari: i risvolti foderati di bianco, per esempio, e in ispecie il pavone che appare in primo piano, motivo caro al gotico internazionale di marca veneta. Più particolarmente, i visi delle figure, seppur con maggior durezza e talora con una certa cura ritrattistica, richiamano quelli dei quadri veronesi: sono visi affilati, specie nelle immagini femminili, a ovali ben delimitati da contorni uniti, nasi a canna lunga e diritta, sopracciglia per lo più arcuate in un'intonazione di stupore (si veda soprattutto la quarta figura a partire da sinistra e la donna di sfondo); i capelli mostrano il medesimo giuoco di tratteggi

[9] G. Gerola, *I pittori dal Cespo di Garofano*, in « Madonna Verona », 1908, pag. 173.

paralleli simulanti riccioli, e comunque hanno una durezza artificiale da parrucca; le mani, lunghe e affilate, si ritrovano assai simili (appena un po' più morbide) a Verona; sebbene saltuariamente, anche nel nostro affresco notiamo l'atteggiamento lezioso dei colli torti e dei piedi instabili vagamente perugineschi. Il piegare neppur qui è vario e sciolto; anzi, le soluzioni ne sono ancora più banali e in talune figure buttate già alla meglio con palese rudimentalità. Si tenga conto, ad ogni modo, della diversa tecnica impiegata nelle tavole e nell'affresco.

L'insieme dello « Sposalizio » appare più costruito che non quello delle tavole veronesi; si nota una qual ricerca di profondità e di equilibrio architettonico, risolto con mezzi semplici e scoperta simmetria; tuttavia la perizia dell'artista non vi appare somma nè scaltrita: le figure risultano stipate, in atteggiamenti senza verità; è chiaro come la mano che dipinse non fosse abituata a muovere larghe masse e a dare respiri di sfondi e varietà d'articolazione: non ci stupirebbe dunque che uno dei Pittori dal Cespo di Garofano, chiamato a dipingere composizioni di molte figure, le avesse trattate con una simile ingenua meccanicità.

Quanto ai colori dello « Sposalizio », vi abbondano toni di vinaccia e varie sfumature d'azzurro e celeste, su cui i bianchi dei risvolti e i grigi fanno piacevole spicco; ancora, si notano freschi gialli e rosa soffusi negli incarnati dei volti. L'intonazione generale del colorito non è calda, ma piuttosto brillante e viva, specie se la si confronta con quella degli altri affreschi della cappella. Essa ci allontana sempre di più dal pensare a precipui influssi foppeschi e butinoneschi: nessuna traccia, qui, dei rossi intensi, verdoni lividi, bruni e marroni che il Foppa profuse a larghe mani; e non, soprattutto, dei visi grigiastri o terrei che, comparsi nel Foppa, ebbero larga adozione da parte del Butinone, assieme ai capelli pesanti e rossicci. I volti dello « Sposalizio » sono, dissi, chiari e rosati, e nessuna ombra si insedia sulle loro fronti, dalle quali è assente il forte rilievo d'ossatura, caro al Butinone. Senonché, il richiamo al Butinone, o meglio alla sua scuola, fatto dal Salmi a proposito dei nostri affreschi, non è, come abbiamo visto, privo di significato e indegno di credito. Mentre da una parte lo « Sposalizio » si ricollega alla cerchia veronese, come alla più prossima fonte dei suoi motivi, è affine dall'altra alla « Madonna Malaspina », di accento butinonesco.

Conclusioni, al riguardo, appaiono assai difficili; personalmente, ritengo che i contatti con Verona risultino meglio documentati stilisticamente, o almeno poggino sui più larghe affinità. D'altra parte, non abbiamo datazione alcuna per la « Madonna Malaspina » che potrebbe essere posteriore al nostro affresco, e risentire di influenze combinate: gli stessi artisti minori che agirono a S. Pietro

in Gessate, avrebbero potuto, più tardi, nell'ambito lombardo, accostarsi ai modi del Butinone. Tanto più che, come dissi in principio, è necessario distinguere nella nostra cappella le molte mani che vi lavorarono.

Diverso da quello dello « Sposalizio » è il sapore e lo stile degli altri affreschi: le figure della volta (figg. 3, 4), accennai, hanno veramente larghi richiami foppeschi e una più spiccata tinta lombarda; anche il loro modo d'accamparsi nelle inquadrature, di maggior respiro, e il timbro di colore più omogeneo, ci riportano nel clima del Quattrocento milanese. Si tratta delle pitture più nobili di tutto il complesso: sono disegnate con vigore ed equilibrio e con una padronanza lontana da ogni acerbità; per esse non è fuor di luogo ricordare l'influenza del Mantegna che si estese in Lombardia su vasta scala, attraverso artisti maggiori e minori.

Quando al riquadro che fa da *pendant* a quello dello « Sposalizio » e che rappresenta la « Morte della Vergine » (fig. 2) esso richiede uno studio a parte. Il suo divario di stile dalle opere sinora considerate è di netta evidenza; non solo: la parte superiore, che raffigura un Cristo in gloria attorniato da Angeli e da due Santi, appartiene ancora ad un'altra mano.

In basso, la scena è trattata con una rozzezza, e nell'impostazione e nelle singole figure, che pone il dipinto a un livello inferiore del corrispondente « Sposalizio »: l'insieme è impacciato e indurito da ingenuità prospettiche non riscattate da alcun senso superiore di gusto; la banale ma garbata simmetria dello « Sposalizio » si trasforma qui in uno scomposto e squilibrato movimento, che le due figure di apostoli, visti di tre quarti, tentano invano di puntellare ai lati opposti; panneggio rigonfio e metallico, privo anche delle soluzioni di grazia che nello « Sposalizio » facevano da variante alla mancata originalità del piegare; colori d'intonazione livida, con abbondare di viola freddi e rossi violacei, su cui spiccano nitidi gialli. Permane tuttavia una certa somiglianza fra i tipi della « Morte » e quelli dello « Sposalizio »: anche nella « Morte » visi lunghi, nasi affilati, capigliature a parrucca; ma tutto reso greve da una mano pesante, che distribuisce ammaccature sugli zigomi e lungo le gote, toglie il lieve incanto delle sopracciglia arcuate, affonda le orbite, indurisce i capelli, e non si perita di disegnare lunghe orecchie accartocciate.

La « Gloria », sovrastante la « Morte della Vergine », è il brano più guasto dell'intero ciclo (alcune zone degli affreschi citati, in ispecie le cornici, devono essere state ridipinte in epoca più tarda). Tuttavia vi appaiono colori più fondi e carichi: azzurri e gialli decisi, su un disegno mosso a sapore baroccheggiante. In nessu'altra parte della cappella si nota un medesimo ondulare e aprirsi dei

panni che cadono invece, ovunque, rigidi e composti. I visi, però (o il viso, giacchè l'unico non deteriorato è quello del Santo a destra) non si distaccano dalla generale intonazione fisionomica; se mai, con una maggior ricerca espressiva e libertà di tratti.

Mi par dunque dimostrato che la Cappella della Vergine porti le tracce di almeno quattro mani differenti; se nessuna di esse presenta una qualità di stile di alto grado, tuttavia il loro studio e il raffronto con eventuali personalità pittoriche minori del Quattrocento lombardo, può portare a utili conclusioni e aprire un campo d'indagine ricco di sosprese.

ROSSANA BOSSAGLIA

La Madonna di Solarolo

Quando nel « Bollettino d'Arte » [1] pubblicai un mio studio sulla « Madonna di Solarolo » non ebbi in mente gli articoli di Cornelio de Fabrizy [2] e di Leo Planiscig [3], che, ne parlavano; altrimenti non avrei mancato di citare i loro autorevoli pareri, e specialmente quello del Planiscig quando controbatte con ragioni indiscutibili l'attribuzione di A. Venturi [4] e di altri prima di lui di detta scultura a Francesco di Simone Ferrucci, sotto il qual nome essa si trova ancora erroneamente catalogata presso il Ministero. Potendo aver sott'occhio a ogni momento tale « Madonna » (fig. 1) avevo avuto campo da molto tempo di constatare da me stesso come essa avesse ben poco che fare con l'arte di questo abile decoratore, ma misero costruttore di figure; fortificandomi sempre più nella convinzione, che sia invece opera di Desiderio da Settignano.

Tanto il De Fabrizy che il Planiscig attribuivano la parte figurativa ad Antonio Rossellino, ma la cornice a Francesco di Simone. Ciò sarebbe giustificabile se, giunta la Madonna in Romagna, senza cornice, questa fosse stata fatta eseguire al Ferrucci mentre egli si trovava da quelle parti. Ma contro questo concetto sta l'antico calco del Victoria and Albert Museum illustrato nel mio citato articolo, che riproduce la « Madonna di Solarolo » (fig. 2) col suo tabernacolo completato dal gradino e dalla gocciola originarii, sostituiti in seguito dalla mensola attuale di marmo e di stile diversi. Ciò vuol dire che il sontuoso complesso era uscito da una unica bottega in un medesimo tempo. Se da quella di Desiderio, attribuzione non ricordo di chi, ma dichiarata nella fotografia di Alinari e da me accettata, nulla si opporrebbe, che anche l'allora giovanissimo Francesco di Simone avesse lavorato alla cornice,

[1] Anno XXV, 1931, p. 49.
[2] In « Arch. Storico dell'Arte », 1881, 361, *Scultura donatellesca a Solarolo.*
[3] In « Dedalo », anno X, p. 480 e XI, p. 29.
[4] *Tre sculture di Francesco di Simone,* in « L'Arte », 1900, p. 154.

visto che egli non fece in seguito che complicare e appesantire lo stile ornamentale di Desiderio; mentre quivi esso è ideato e svolto con tutta la grazia peculiare a questo delicatissimo maestro.

Fig. 1 — Desiderio da Settignano - *Madonna col Bambino.* (Solarolo, Palazzo Comunale).

Si conserva nell'Archivio Comunale di Solarolo una cronaca scritta nel 1724 da un frate cappuccino, Gregorio Manzoni, il quale vide ancora in piedi la rocca dei Manfredi, considerata altre volte

una delle più belle di Romagna, ma già abbandonata da più di un secolo e utilizzata per materiale costruttivo. Nel 1688 un terribile

Fig. 2 — DESIDERIO DA SETTIGNANO (calco da) - *Madonna col Bambino.* (Londra, Victoria and Albert Museum).

terremoto avendo devastato Solarolo e paesi limitrofi, ne venne deliberata la demolizione a benefizio della ricostruzione di edifici pubblici, come la chiesa del prossimo paese di Barbiano. Rimase in piedi il solo mastio trecentesco recante scolpita sopra un merlo la sigla di Isabella d'Este erede della signoria di Solarolo. Purtroppo i tedeschi nel marzo 1945 abbandonando questo borgo semi-distrutto dalle bombe, fecero saltare tale superstite torre, sotto le rovine della quale rimasero sepolte ventinove persone ivi rifugiate.

Questa torre faceva parte di un primitivo nucleo innalzato da Astorre I Manfredi verso la fine del Trecento; ma chi rese più vasta e sontuosa tale rocca, fu Astorre II, che la elesse a luogo di riposo e di delizie. Secondo i dati raccolti dal padre Manzoni egli ne avrebbe iniziato il grandissimo complesso nel 1455 e terminato circa il 1461. Descrivendo detto castello e i suoi appartamenti egli ricorda come in un'altra grossa torre all'estremità orientale si trovasse la camera da letto di Astorre II e come in un'attigua stanza fosse murata *l'imagine di Maria sempre Vergine fabbricata d'alabastro, opera fabbricata da Raffaello d'Urbino Bonarota scoltore famoso di quei tempi.* Questa buffa attribuzione sta a indicare se non altro, come la nostra Madonna fosse tradizionalmente considerata opera d'un maestro insigne, d'altra regione, e sta anche a indicare l'epoca nella quale probabilmente essa venne murata a Solarolo. Il marmo della Madonna è così polito e lucente da poter essere scambiato per alabastro, difatti non sembra marmo Apuano, ma probabilmente greco. Dice poi la cronaca, che quando la rocca incominciò ad essere abbandonata e saccheggiata nelle ferramenta e nelle parti decorative, affinchè detta immagine non venisse furtivamente asportata anch'essa, d'ordine della Camera Apostolica venne circa il 1668 (?) collocata alla pubblica venerazione sopra la ringhiera del palazzo comunale ricostruito forse anch'esso dopo il terremoto. Essa probabilmente venne protetta da un vetro; altrimenti non si spiegherebbe, come un marmo esposto per secoli all'intemperie abbia potuto conservare tale candore e tale lucido madreperlaceo. Ivi la videro ancora i miei maggiori, ma nel 1880, quando mi venne mostrata la prima volta, essa si trovava già ritirata in una sala del Municipio e considerata quale opera di Donatello, dietro il parere dello scultore Salvino Salvini, ribadito poi da Federigo Agnani. Più tardi F. Bedeschi l'attribuì al Ferrucci suggestionato probabilmente dalle sue numerose opere in questa parte dell'Emilia. Siccome dopo la morte di Astorre II nel 1467 nessuno si interessò più della rocca di Solarolo, sino a quando nel 1529 divenne feudo di Isabella d'Este, è molto probabile, che la Madonna fosse stata acquistata o ricevuta in dono da quel principe, circa la epoca del completamento del Castello.

Nel mio citato articolo ricordavo come la Marchesa di Mantova in una lettera (pubblicata da Alessandro Luzio) al suo architetto Battista Covo incaricato di rimodernare quella dimora, il quale le suggeriva di trasportare la Madonna in chiesa, essa gli ordinava di non rimuoverla dalla Camera detta « La Bella donna ». Ed ivi probabilmente rimase fino al suo collocamento sulla facciata del Municipio.

Non si sa però che fine avessero fatto il gradino e la finissima gocciola; può darsi che nello smontare la cornice andassero rotti; ma può anche darsi che quel vasto complesso decorativo fosse considerato troppo ingrombrante nel nuovo collocamento e quindi sostituito dall'attuale mensola più sporgente e più comoda per appoggiarvi candeline votive e fiori.

Se la scultura, come credo, è di Desiderio, essa probabilmente fu eseguita prima del 1461 quando la rocca di Solarolo veniva apprestata a dimora. Ciò concorda anche con lo stile del Maestro, il quale morì nel 1464 a 36 anni. Il monumento Marzuppini era già ultimato non molto dopo il 1458 perchè menzionato nel Diario del Landucci. Ivi la Madonna e il bambino (fig. 3) nei loro tipi e nel loro atteggiamento sono i più prossimi alla nostra scultura; la quale però per certe espressioni e certe delicatezze di lavoro concorda anche meglio col ciborio di S. Lorenzo di circa il 1460 e particolarmente con gli angioli laterali.

Relativamente alle altre note Madonne di Desiderio questa di Solarolo è più rilevata e si apparenta meglio ai suoi busti scattanti, sorridenti e fieri; ma il Maestro, così abile nello schiacciato, si mostra forse meno sicuro in questo mezzo alto rilievo tanto nel modellato del volto della Vergine quanto nella sua impostatura, non apparendo chiaro se essa sia seduta o stante. Ne confonde l'atteggiamento quell'inutile bracciuolo di seggiola, che ha fatto pensare al Rossellino; così come ne confonde l'effetto prospettico la nuova mensola troppo sporgente e bassa; giacchè nel calco di Londra, dove il gradino ha relativamente al gruppo la proporzione voluta dall'artista, si capisce molto meglio, come la Madonna stia in piedi e sorregga il Bambino sul cuscino appoggiato al davanzale.

Antonio Rossellino, l'unico che potrebbe essere contrapposto a Desiderio, nel 1461 eseguiva il « Mausoleo del Cardinale di Portogallo » a San Miniato, dove la Madonna (fig. 4), altre figure e taluni ornamenti mostrano ancora qualche cosa dell'influenza di Desiderio, così palese nelle sue opere anteriori, però già con caratteristiche proprie e differenti e già inerenti al suo stile successivo.

Nella nostra « Madonna » come generalmente in Desiderio, appare una prontezza di espressione sorridente e spiritosa e una lietezza materna, che rendono umana l'unione della Vergine col Bambino;

mentre nelle Madonne del Rossellino l'espressione è più raccolta e lievemente malinconica e il loro atteggiamento più disunito dal Bambino, come ad esempio nella « Madonna » in stucco qui riprodotta (fig. 5). I Bambini di Desiderio sono disinvolti e irrequieti vibranti di vita e di gaiezza coi loro riccioli mossi dal vento; i bambini del Rossellino hanno sempre la testa un po' infossata nelle spalle, i

Fig. 3 — Desiderio da Settignano - *Madonna col Bambino.*
(Particolare del Monumento Marzuppini).
(Firenze, Santa Croce)

capelli per lo più lisci, i corpi rannicchiati, l'espressione riflessiva con lo sguardo rivolto all'orante, e seggono sulle ginocchia della madre senza unione con essa. Le mani di Desiderio sono più sensibili di quelle del Rossellino e premono affettuosamente sulle soffici carni e sui morbidi panni, mentre nell'altro sembrano appena sfiorare i corpi; onde i gruppi di Antonio risultano più pacati, più concentrati e forse più religiosi.

Quanto allo stile ornamentale esso è del tutto desideriano. Gli elementi decorativi vi sono trattati con sobria eleganza per non op-

primere il Sacro Gruppo; se nel marmo il fastigio può parere eccessivo, nel calco di Londra si vede come si dovesse bilanciare con la gocciola originaria.

Fig. 4 — Antonio Rossellino - *Monumento al cardinale di Portogallo.* (Particolare). (Firenze, S. Miniato).

Nel fondo di esso gruppo si svolge, come più arcaisticamente nella « Madonna » di Torino (fig. 6) un finissimo festone, trattato nei particolari come quelllo della base del monumento Marzuppini. In origine era lumeggiato d'oro, come le aureole, i capelli del Bambino

Fig. 5 — Scuola fiorentina del '400 — *Madonna col Bambino* (stucco). (Firenze, Museo Nazionale).

e taluni ornamenti. Esso non compare nel calco mentre i fregi della cornice vi sono identici, così come il fastigio a cornucopie con un donatelliano vaso centrale nel gusto di quelli del monumento Marzuppini. Anche nella gocciola vi è un simile vaso fiancheggiato da due graziose e leggere arpie che ricordano le sfingi del gradino del so-

prindicato mausoleo; ben superiori a quelle che reggono quei pesanti festoni nel prolisso monumento Tartagni di Francesco di Simone. Trattandosi di una scultura da porsi in una camera ad altezza d'uo-

Fig. 6 — DESIDERIO DA SETTIGNANO - *Madonna col Bambino.* (Torino, Pinacoteca).

mo, l'artista non ha creduto di intagliare i fregi come in Santa Croce (fig. 7), o come in San Lorenzo per effetto chiaroscurale a distanza con tecnica imitata dalla scultura del basso impero.

Durante quest'ultima guerra tale opera d'arte per ordine del soprintendente di Bologna Sorrentino e sotto l'assistenza del soprintendente di Ravenna Capezzoli, venne fatta staccare dal muro per essere sepolta alla base del campanile della chiesa arcipretale di Solarolo; si vede allora come la Madonna fosse separata dai varii elementi della cornice. Alla presenza delle autorità locali e mia, una notte a ora assai avanzata quei pezzi vennero trasportati silenziosamente su di una carriola in chiesa; la Madonna fu chiusa in una cassetta piena di carta e segatura, inchiodata e calata in una buca

Fig. 7 — Desiderio da Settignano - *Monumento Marzuppini* (particolare). (Firenze, Santa Croce)

profonda più di un metro e mezzo con gli elementi della cornice attorno sepolti nella sabbia. Il pavimento vi venne rifatto così solidamente, che, quando i Tedeschi prima di abbandonare Solarolo fecero saltare il campanile rovinando la sottostante chiesa, esso potè resistere al precipitare di quell'enorme peso senza alcun cedimento e rimase poi per mesi esposto all'intemperie. Liberata Solarolo anche dall'occupazione dei vincitori si potè procedere all'esumazione della scultura, la quale venne trovata intatta; eccetto che, a causa di qualche infiltrazione d'acqua, il marmo della Madonna già lucido come madreperla era diventato alquanto opaco, di modo che il modellato ne apparisce ora più morbido e le espressioni più dolci. Le fotografie anteriori a causa del lustro tradiscono il modellato del volto della Madonna, che in una fotografia attuale risul-

terebbe di ben altro valore e renderebbe più evidente l'attribuzione a Desiderio. In attesa della ricostruzione del Municipio, i soprintendenti Sorrentino e Capezzoli avrebbero voluto esporre questa preziosa opera d'arte nella pinacoteca di Bologna, ma la popolazione solarolese più evoluta e meglio compresa dell'onore di possedere un così insigne capolavoro di quella della generazione precedente, che la voleva vendere ad ogni costo, si oppose a tale proposta per paura, che la Madonna non tornasse più; e oggi si può nuovamente ammirare in un locale provvisorio, ma in luce più favorevole, che non nella vecchia ubicazione.

Leo Planiscig in altro suo articolo in « Dedalo » decretava questa « Madonna » opera di bottega del Rossellino, mentre nel suo recente libro su questo scultore non ne faceva neppure menzione. Sono sicuro che chiunque la rivedesse adesso la riconoscerebbe senz'altro come opera di Desiderio e come la più bella scultura del Rinascimento in Romagna.

CARLO GAMBA

L'effige di Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo de' Medici

Storici, letterati, artisti hanno infruttuosamente indagato — prima e nell'Ottocento — per trovare una effigie di quella Lucrezia Tornabuoni che fu sposa a Piero de' Medici detto il Gottoso, e madre a Lorenzo il Magnifico. Pareva strano a costoro che di questa nobile donna, pura di costumi quanto eletta di mente, amica e protettrice di uomini di lettere e d'arti, poetessa stimata; di questa donna uscita dalla famiglia fiorentina aristocratica e facoltosa dei Tornabuoni per entrare nella famiglia dei Medici allora signorilmente primeggiante in Firenze; pareva strana cosa, dico, non fosse rimasto un ricordo nella iconografia del tempo.

Queste considerazioni agitarono il mio pensiero quando ricomponevo somaticamente e fisiologicamente la personalità dei singoli componenti la *Stirpe dei Medici di Cafaggiolo,* da Averardo de' Medici detto Bicci, bisnonno del Magnifico, fino all'ultimo membro della Casata medicea: l'Anna Maria Luisa figlia di Cosimo III. Di tutti costoro avevo trovato l'effigie in tavola o in affresco, in scultura o in medaglia.

Scrivevo nel 1925: « Incredibile che, negli affreschi del coro di Santa Maria Novella in Firenze, commessi da Giovanni Tornabuoni al Ghirlandaio, dove sono effigiati, oltre ad alcuni distinti personaggi fiorentini di quel periodo, i Tornabuoni parenti dello stesso Giovanni (*tutti quelli della casa Tornabuoni, i giovani ed i vecchi,* scrisse il Vasari), non si debba trovare la figura di Lucrezia. L'assenza dal coro di Santa Maria Novella dell'immagine di questa donna, che tanto lustro portò alla propria casata ed alla casata acquisita, desta anche più meraviglia, quando si considera che tra Giovanni e Lucrezia, ossia tra fratello e sorella, corsero sempre rapporti di tenerissimo affetto, come ci testimonia l'abbastanza ricco epistolario famigliare ».

Come avrebbe potuto Giovanni non consacrare alla memoria dei posteri, per mano di un grande artista, insieme alla effigie degli altri congiunti anche quella della celebre ed amata sorella?

12.

Giovanni stesso non aveva forse fatto arricchire di abbellimenti quella cappella di Santa Maria Novella *in exaltationem suae domus ac familiae,* come si legge nei contratti di allogamento dei lavori? L'amicizia stessa, oltre i legami politici e di banco, accomunanti le anime di Giovanni e di Lorenzo il Magnifico, avrebbero dovuto risuonare a Giovanni come uno sgarbo al nipote Lorenzo la trascuranza di Lucrezia in quelle storie sacrate al culto dei vivi e dei morti. Si pensi che alcune di quelle « sacre storie » dal pennello del Ghirlandaio illustrate, erano quelle stesse cantate in versi dalla poetessa Lucrezia [1].

* * *

Ricercai il ritratto della Tornabuoni tra le gentildonne dei dipinti quattrocenteschi nel coro di Santa Maria Novella. Ad opera di Enrico Ridolfi, erano già stati riconosciuti in quelle figure quattro coevi personaggi di Giovanni Tornabuoni: con certezza Giovanni Tornabuoni e la sua donna (nella parete nord del coro), genuflessi in atto di preghiera; con altrettanta sicurezza Giovanna degli Albizzi sposata a Lorenzo Tornabuoni, e la Lodovica figlia di Giovanni.

* * *

È certo che Lorenzo il Magnifico ebbe gli occhi grossi sporgenti e il naso schiacciato alla radice e incavato sulla linea dorsale: come apparisce dal ritratto di profilo affrescato dal Ghirlandaio in Cappella Sassetti nella Chiesa di Santa Trinita in Firenze (fig. 1).

L'« occhio grosso » appare altrettanto evidente anche nell'altro ritratto del Magnifico (di prospetto) di autore ignoto ma del sec. XV; dalla Villa di Poggio a Caiano presso Firenze è stato trasportato nel Museo mediceo. Trattasi di un affresco e la figura si ritiene dipinta dall'originale.

Trascuro di ricordare altre immagini del Magnifico, perchè in generale — tranne le medaglie — sono restituzioni postume (quelle del Botticelli e del Vasari - Galleria degli Uffizi - sono bellissime). Sulle medaglie del Magnifico si osserva la medesima conformazione del naso, la quale rivive nella autentica originale

[1] Tutto lo scritto tra virgolette si legge nella prima edizione (1924) e nelle seconda (1947) dell'opera: *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo.* Editore Vallecchi, Firenze.

maschera di Lorenzo, conservata oggi nel Museo mediceo del Palazzo de' Medici in Firenze.

* * *

Se ora si esaminano i tratti fisiognomonici della più anziana delle tre nobildonne che si recano a visitare S. Elisabetta (quella in abito paonazzo; con un pannolino bianco sulla testa, spiovente

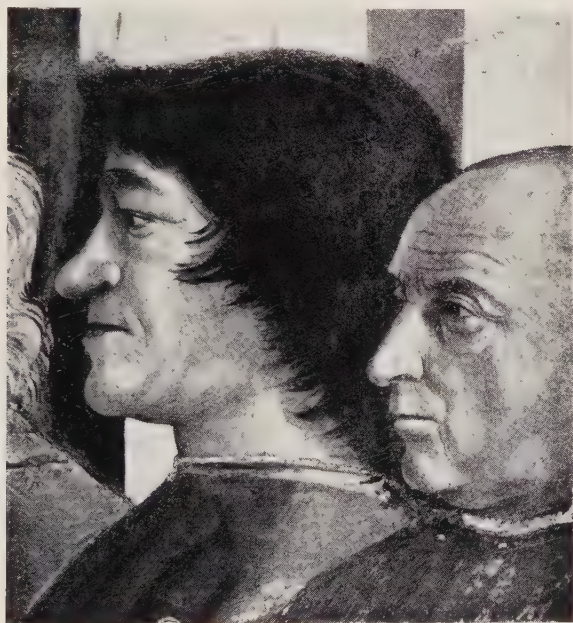



Fig. 1 — D. Ghirlandaio - *Lorenzo il Magnifico.* (Firenze, S. Trinita, Capp. Sassetti).

sulla fronte e sulle spalle; con le mani raccolte sul ventre) si trova lo stesso naso schiacciato alla radice e scavato nel dorso, e gli stessi globi oculari sporgenti (fig. 2).

È questa la Tornabuoni, madre di Lorenzo? Io affermo di sì, fondandomi sui rilevati caratteri anatomici; perchè se non è infrequente imbattersi in occhi sporgenti miopici, è certamente raro incontrare nasi schiacciati ed incavati. Evidentemente ha agito l'eredità morfologica: il naso con la radice fortemente depressa,

a dorso lungo e cavo, a base abbassata, a grande apertura delle narici e lobulo affilato è trapassato dalla madre nel figlio, nè più nè meno degli occhi sporgenti.

Ma oltre la conformazione del naso e degli occhi, altri elementi della faccia concorrono a rendere simili la figura maschile e la femminile: « la bocca larga a rima serrata e diritta, i labbri a piccolo spessore con l'inferiore leggermente sporgente; la confor-

Fig. 2 — D. Ghirlandaio - *Lucrezia Tornabuoni-Medici.* (Firenze, S. Maria Novella).

mazione del mento, in entrambi i soggetti robusto ed a forma arcato-rotonda ».

Lascio altre considerazioni a sostegno della identificazione della Lucrezia nella raffigurazione del Ghirlandaio: l'età di essa nell'anno in cui fu dipinta (1486), la sua costruzione corporea ed altro. Ma non voglio trascurare il fatto veramente significativo (pure da me posto in evidenza nel 1924) della presenza di un naso a linea dorsale incavato, con radice depressa, e globi oculari sporgenti a fior di pelle in membri (oggi bene identificati) appartenenti ai congiunti più vicini alla Lucrezia: nella Dianora, sorella

di Lucrezia e sposata Soderini; in Lodovica e in Lorenzo figli di Giovanni; in Giovanni medesimo, ed in Francesco nipote di Lucrezia e di Dianora, perchè figlio di Nicolò loro fratello. Oltre queste non ho trovato altre immagini dei Tornabuoni, ma il determinismo ereditario morfologico famigliare è di tutta evidenza ed eloquente (figg. 3 e 4).

* * *

Il riconoscimento della Lucrezia negli affreschi del Ghirlandaio, che non è stato contestato da alcuno, ma accolto senz'altro da coloro che in questi ultimi anni hanno scritto o parlato della poetessa fiorentina, ha ricevuto una impreveduta illustrazione e conferma.

Le cose stavano come ho riferito, quando dall'estero è arrivato in Italia (1950) — per essere restaurato — un magnifico ritratto di donna su tavola (h. $53^{1}/_{2} \times$ l. 41 cm; vedi fig. 5). Indubbio per tutti i competenti d'arte trattarsi di dipinto del Ghirlandaio[2]. Io ho avuto occasione di studiarlo per squisita cortesia del Dott. Ugo Procacci, cui mi è grato porgere molti ringraziamenti.

Ora accadde che il Dott. Procacci, Direttore del Gabinetto dei Restauri presso la Soprintendenza alle Gallerie in Firenze, esaminando per ragioni di ufficio il dipinto, intravedesse nel retro della tavola, in alto, alcune lettere appena visibili che, a un accurato esame, mostrarono scritto: LU...TIA TORNABUONI MEDICI; le lettere *CRE* sono perdute per danno subito dal legno della tavola nel punto in cui erano scritte.

La figura del Ghirlandaio su tavola, con la testa coperta da una cuffietta bianca raccogliente il crine, ha la linea dorsale del naso lunga e incavata, grande la base del naso e larghe le narici; gli occhi grossi a fior di pelle, la bocca larga con labbra sottili e diritte, forte il mento arcato e sporgente. Dunque identità di forma e di linee tra i due ritratti del Ghirlandaio. La sola differenza è rappresentata dall'età della ritrattata: la Lucrezia sta nella tavola tra i 35 e 40 anni, nell'affresco tra i 55 e i 60 (la Lucrezia ne visse 57; morì nel 1482).

La figura della tavola consente il riconoscimento di una fronte ampia, larga e alta.

La Lucrezia del Coro apparisce di più che di media statura, regolarmente costruita (*corpore procera,* scrisse Francesco da Ca-

---

[2] Consentendo le leggi vigenti, la tavola bellamente restaurata, è tornata all'estero, ed oggi si trova a Washington, nella National Gallery of Art.

Fig. 3 — D. GHIRLANDAIO - *Ludovica Tornabuoni.*
(Firenze, S. Maria Novella).

Fig. 4 — D. GHIRLANDAIO - *Dianora Tornabuoni.*
(Firenze, S. Maria Novella).

stiglione), un po' panciuta — in conseguenza dell'età e di sette gravidanze —. Questi rilievi sulla struttura fisica della attempata

Fig. 5 — D. GHIRLANDAIO - *Lucrezia Tornabuoni-Medici.* (Washington, National Gallery).

Lucrezia collimano con quello che si ricostruisce dal mezzo busto della tavola. Infatti dalla faccia piuttosto allungata e dalle linee

del collo assai snello di quest'ultimo dipinto, si può indurre — per la legge anatomica della correlazione delle parti corporee — che la Lucrezia appartenne per statura al gruppo costituzionale dei mediani alti, e per rapporto alle misure del tronco (linea trasversale delle spalle) al gruppo mediano dei larghi.

* * *

Conclusione. Il metodo morfologico-iconografico applicato alla identificazione e alla ricostruzione fisico-psichica di personaggi trapassati — anche vissuti in età lontana —, integrato da considerazioni artistiche, da ricordi e dati storici, ed eventualmente dallo esame di resti cadaverici, rappresenta un apprezzabile sistema di ricerca.

Nella investigazione per il ritrovamento, e nell'opera di ricostruzione fisico-psichica della Lucrezia Tornabuoni Medici, l'esame obiettivo iconografico-antropologico è valso — indiscutibilmente — a stabilire quale ella fu: buona la costituzione somatica e — per la legge della correlazione delle parti materiali con le funzioni organiche — almeno discreta la salute; la fisonomia non bella, ma piena di dolcezza e d'intellettualità.

Gaetano Pieraccini

Due inedite sculture di Antonio Rizzo

Anni or sono un valente studioso di scultura veneziana, il Dott. Leo Planiscig, dedicò particolari ricerche ad un'opera giovanile del Rizzo, il monumento di Orsato Giustinian. Questo sepolcro, che si trovava fino alla soppressione napoleonica del Convento veneziano in S. Andrea alla Certosa, ed andò poi disperso, scomparve da ogni ricordo: non ne rimase altra testimonianza, oltre alla menzione degli storici, che il disegno acquerellato del Grevembroch conservato al Museo Correr di Venezia. Ma fu proprio questo disegno, tracciato con mano ingenua ma attenta e fedele, che aiutò il Planiscig nella identificazione di alcune statue da esso provenienti, rintracciate dallo studioso in raccolte private viennesi [1]. Su due almeno di queste sculture non poteva nascere dubbio, poichè chiaramente appaiono nel disegno; la terza vi si collega con palmare evidenza, benchè lo schizzo non la riproduca, ma occorre tener presente che il Grevembroch ci dà solo un verso del monumento, il quale aveva quattro lati, essendo collocato al centro di una cappella. Pertanto la statua doveva trovarsi dal lato opposto. Le misure corrispondono e l'attribuzione, fondata, oltre che su considerazioni stilistiche (la « Temperanza » (?) (fig. 1) enuncia di già i tipi femminili cari al Rizzo, dal monumento Tron alla stessa « Eva » di Palazzo Ducale) anche sulle testimonianze degli scrittori, si accorda col gusto giovanile di Antonio [2]. F. Sansovino ne dice autore Antonio Dentone, lo stesso mitico artista al quale egli dà anche il portale di S. Elena, ormai riconosciuta opera del Rizzo, D'altronde i documenti scoperti dal Paoletti avvalorano la presenza dell'artista

---

[1] L. Planiscig, *Das Grabdenkmal des Orsato Giustiniani*, in « Jahrbuch-Wiener für Kunstgeschichte », 1926, pag. 99 segg.

[2] G. Mariacher, *Profilo di Antonio Rizzo*, in « Arte Veneta », 1948, p. 67.

alla Certosa nel 1467, cioè quando si stava probabilmente compiendo il mausoleo del Giustinian, morto nel '64 [3].

Fig. 1 — A. Rizzo - *La Temperanza* (?).
(New York, Racc. P. Drey).

[3] M. A. Sabellico, *De venetae Urbis Situ*, Venezia 1494, p. 92; F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, ecc., 1581, p. 80; P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento*, Venezia, 1893, p. 144.

Le statue si trovano oggi in America: due di esse comparvero in una Mostra a Detroit nel 1938, come provenienti dalla Coll. di B. Kern a Vienna e da quella Stroganoff a Roma, ed ora nella Racc. Paul Drey a New York.

I ritrovamenti del Planiscig vanno ora completati con due altre statuette della stessa serie, che ho potuto vedere, grazie alla cortese segnalazione dell'amico Dottor L. Grossato, in una raccolta privata di Padova. Esse sono purtroppo acefale, ma per il rimanente si posson dire ben conservate, accurate e finissime nella fattura, tali da poterne giudicare per una soddisfacente attribuzione. Entrambe in marmo bianco — come quelle già a Vienna — rappresentano figure femminili di significato allegorico. L'una veste un ampio abito con abbondante panneggio, sopra un'armatura della quale si scorge il bracciale sbalzato a girari fioriti e frangie (attorno al braccio destro che poggia, con la mano aperta, sul seno come a trattenere le spire della cintura); l'altro braccio monco doveva poggiare sulla colonna scanalata di gusto classico, messa ad emblema dell'allegoria: si tratta dunque di una « Fortezza » (fig. 2). La seconda statua è di più difficile identificazione, poichè non ha attributi, o forse è andato perduto l'oggetto (una fiaccola?) che essa reggeva con la mano destra, ora monca. È probabile figurasse una « Fede » (fig. 3), e forse non è da scartarsi l'ipotesi che fosse proprio quella di cui parla il Cicogna, per l'appunto proveniente dal distrutto monumento [4]. Comunque sia, i caratteri stilistici delle due sculture si accordano perfettamente con le altre illustrate dal Planiscig. Basti un confronto con la « Temperanza », osservando il comune andamento, il panneggiare rigonfio ed esuberante con le vesti qua e là appiccicate al corpo e come mosse da un vento immaginario; i piedi in entrambe calzati da sandali a foggia classica, la positura delle gambe, lo zoccolo rotondo sul quale cadono, allo stesso modo, i lembi strascicati della veste. Osserviamo infine le mani dal tipico polso rigido — come nelle statue Tron — le dita affusolate e quel divaricare del mignolo rispetto alle altre dita, che il Rizzo usa spesso nelle sue figure.

Non occorre dilungarci sui confronti, di evidenza, mi sembra, affatto persuasiva. Si aggiungano le identità dello zoccolo e la coincidenza delle misure: 83 cm. nelle statue già note, 63 nelle nostre due, naturalmente senza tener conto della testa. Conclu-

Cfr. *Eighteenth loan Exhibition,* Detroit Institute of Arts, 1938 (a cura di W. R. VALENTINER) n. 93-94; FALKE, *Die Sammlung Castiglioni, Wien,* Berlino 1930, p. 44 n. 112 tav. 47; A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la coll. du Co. G. Stroganoff,* Roma, 1912, II°, p. 117. Si noti che la « Temperanza », già nella coll. Stroganoff, fu acquistata dall'antiquario Zuber a Venezia già come proveniente dal mon. Giustinian.

[4] Non è, come ho già dimostrato, quella che il Paoletti credette di identificare alla Ca' d'Oro. Cfr. E. A. CICOGNA, *Iscrizioni veneziane,* Venezia, 1827, II°, p. 57; MARIACHER, *Problemi di scultura veneziana,* II°, in « Arte Veneta », 1950, p. 105.

dendo credo che non solo l'attribuzione al Rizzo di queste nuove sculture sia indubbia, ma altresì provata la loro provenienza dalla

Fig. 2 — A. Rizzo - *La Fortezza.* (Padova, Racc. Privata).

Fig. 3 — A. Rizzo - *La Fede* (?). (Padova, Racc. Privata).

Certosa, benchè non possiamo nemmeno per esse ricorrere all'aiuto del Grevembroch, per la ragione anzidetta. Le statue che adorna-

vano il sepolcro erano sei, e le nostre occupavano evidentemente il lato che nel disegno non è riprodotto.

L'importanza di queste sculture non è soltanto storica, perchè avanzo di un monumento ed anzi di un complesso monumentale purtroppo distrutto, quale era la veneziana Certosa[3]: esse vengono ad aggiungere nuova testimonianza a quell'attività giovanile del Rizzo, dalla quale sboccerà, in concordia con gli ammaestramenti goticofioriti del Bregno e gli esempi umanistici del Mantegna e di Antonello, la maturità dell'artista e insieme il pieno rinascimento della scultura veneziana.

G. MARIACHER

---

[3] Esse sono, oltre ai soli resti di quest'opera, le sole sculture della serie che ancora si trovino in Italia: vorremmo augurarci che qualche munifico mecenate le ridonasse, acquistandole, alla città d'origine, eventualmente perchè fossero affidate al Museo Correr, custode di altri gloriosi cimeli della Repubblica.

Un ritrovamento: La « Concezione » del Bronzino

Lo studioso del Cinquecento fiorentino avrà presente, tra la sua lista di opere perdute, la « Concezione » del Bronzino ricordata nel Borghini [1] e scomparsa dopo quella citazione, non trovandosene più traccia nelle guide di Firenze o altrove: *e alla sua morte lasciò un'altra tavola non del tutto finita, entrovi la Concezione della Madonna, la quale por si dovea nel monasterio, che si fabbrica nella via della Scala* [2].

L'opera non era però andata perduta ed era rimasta nella città: e pervenuta, dopo ignote vicende, in proprietà dell'Archivio di Stato, fu da questo ceduta nel 1911 alle Gallerie, i cui magazzini proprio ora si appresta a lasciare per andare nella nuova chiesa della Regina della Pace.

La fotografia della tavola (m. 4,97x2,88; inv. 1890, n. 3499; fot. Sopr. 66534) credo non lascerà alcun dubbio che si tratti del dipinto ricordato dal Borghini, rendendo superflua, dati i tanti convincenti riscontri con le opere di Agnolo, ogni dimostrazione.

Né è compito di questa semplice notizia l'analisi dell'opera nelle sue componenti culturali esterne e interne (immediatamente palesi, a proposito di quest'ultime, i riecheggiamenti fin dagli affreschi della cappella di Eleonora, nonché dalle posteriori « Deposizione » già a Portoferraio, piccola « Pietà » dei magazzini degli Uffizi, « Figlia di Giairo » a S. Maria Novella); come pure si lascia agli studiosi dell'artista la formulazione di un ben motivato giudizio del lavoro.

Ma è fin troppo facile indovinarne fin d'ora la negatività: e che, pur tenendo conto dell'incompletezza della tavola (probabilmente affidata da Agnolo, dopo il disegno, agli aiuti che la impian-

---

[1] *Il Riposo*, 1584.
[2] Ed. 1730, p. 440.

A. Bronzino - *Concezione.*
(Firenze, Chiesa della Regina della Pace).

tassero, ma rimasta priva dell'intervento finale e decisivo del maestro), non esiterà a collocarla nella parte più caduca e negativa della produzione bronziniana, nel settore cioè più aduggiato dalle ombre del Manierismo e della Controriforma. E d'altronde l'opera ci risulta della vecchiaia del Bronzino, che decadde indubbiamente, in modo quasi stabile, a partire dal settimo decennio del secolo.

LUCIANO BERTI

La « Deposizione » di Giorgio Vasari per il Cardinale Ippolito dei Medici

Poi, messomi a lavorare, feci in un quadro di tre braccia un Cristo morto portato da Nicodemo, Gioseffo, ed altri alla sepoltura, e dietro le Marie piangendo; il quale quadro, finito che fu, l'ebbe il Duca Alessandro con buono e felice principio de' miei lavori; perciocchè non solo ne tenne egli conto, mentre visse, ma e' poi stato sempre in camera del Duca Cosimo, ed ora e' in quella dell'illustrissimo principe suo figliuolo; ed ancora che alcuna volta io abbia voluto rimettervi mano, per migliorarlo in qualche parte, non sono stato lasciato fare.

Così il Vasari [1] a proposito di un suo dipinto, da noi rintracciato tra i quadri della ex Villa Reale di Poggio Imperiale, attualmente in deposito presso i magazzini della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze (fig. 1).

La sua esecuzione risale alla fine del 1532 [2]. È il momento

---

[1] VASARI, ed. Milanesi, VII, 656.

[2] Il 10 novembre il Vasari lascia Arezzo per Firenze; il 9 dicembre già lavora ad altre opere. Alla c. 5 del *Libro delle Ricordanze* dell'Archivio Vasariano Aretino il Vasari scrive, a proposito del quadro in oggetto, *che finito consegnaj a Messer Giambattista Seghizzo Maior domo di Sua Eccellentia il quale mi diede per detto scudi dieci in tantj barilj et mi ordinò la provjsione per me et per un servitore et così le stanze per che Jo lavorassi.* Il dipinto viene segnalato come *di braccia 2 largho et braccia 3 alto*, misure che corrispondono bene al nostro che misura m. 1.13x1.44.

Del dipinto è menzione in una lettera dal Vasari inviata al card. Ippolito de' Medici in data — secondo la cronologia del FREY — 23 novembre 1532: .... *accio il disegno col colorito cammini a paro ho fatto un' cartone per fare un' quadro grande da tenere in camera per la Signoria Vostra Reuerendissima in nel quale ho figurato drento: Quando il nostro Jesù Cristo, doppo lo hauerlo Giuseppe ab Arimatia deposto del legno della croce, lo portano à seppelire. Sonmi immaginato che quei vecchi con reuerentia lo portino: Uno di essi l'ha preso sotto le braccia; appoggiandosi le schiene di Cristo al petto, muoue per il lato il passo. L'altro preso con ambe le braccia in mezzo il suo Signore, sostiene il peso, camminando; mentre San Giovanni posato giù la ueste, sostiene con un'braccio le ginocchia e con l'altro le gambe, accordandosi*

G. VASARI - *Deposizione.*
(Firenze, Depositi della Soprintendenza alle Gallerie).

à camminare con essi per sotterrarlo. Et mentre che muouano i passi, contemplando la morte del Salvator loro, le Marie, cioe la Maddalena, Jacobi et Salome, accompagnando, piangendo il morto, sostengono la Nostra Donna, quale in habito scuro, fa' segno con gl'occhi lacrimosi della perdita del suo figliuolo. Sonvi alcune teste a' dreto di giouani et di uecchi, che fanno ricchezza et componimento à questa istoria. Così ho fatto nel paese i ladroni, che schiodati di croce gli portano à dosso à seppellire: Uno messosi le gambe in spalla, l'altro auuolto uno de bracci al collo con le spalle, portano il morto gagliardamente.... Come si vede il dipinto fu simile al cartone, in ogni particolare. Per comodità del lettore, e per dare completezza ai riferimenti vasariani al dipinto, riporto anche un altro brano di una lettera del Vasari stesso al Duca Alessandro de' Medici dell'anno 1533 o 1534, in cui si dice che dato che questi *ha lodato assai, et gli è piaciuto il quadro del Cristo morto, che aueuo fatto per il cardinale, sarà più grato à Sua Signoria Reuerendissima, quando saprà, che quella lo tengha in camera sua, che hauerlo appresso di se...* (Ambedue le lettere riportate sono pubblicate dal FREY ne *Il Carteggio di Giorgio Vasari,* Monaco, 1923, pagg. 15 e 18).

che decide della fortuna del Vasari. Rientrato da Arezzo dopo aver superato l'attacco malarico contratto a Roma, eccolo a Firenze, a ventun anni, a cercare una fonte di lavoro nella magnanimità e nel mecenatismo dei Medici, del cardinale Ippolito in particolare.

Il dipinto è un po' come il biglietto da visita di Giorgio, giunto a Firenze. I caratteri stilistici e le incidenti culturali ci segnalano l'artista nel momento di ripulire la sua pittura delle scorie scolastiche per tener dietro alla corrente, alla moda dei più evoluti fiorentini. Il Rosso, soprattutto, traspare in questo momento dal complesso scenico della rappresentazione. E, del Rosso, particolarmente la « Deposizione» della chiesa di S. Lorenzo (Orfanelle) a Sansepolcro, eseguita nel 1528, quattro anni prima. Con essa possiamo infatti stabilire reminiscenze e dipendenze, nella « invenzione » del corpo del Cristo — anche se la qualità disegnativa lungi dal raggiungere l'esasperazione plastica del Rosso attenua e ammorbidisce i valori plastici — e nella disposizicne ad U dei personaggi entro i limiti della tavola — anche se meno frenetica e meno drammatica.

Questo portare in primo piano il corpo del Cristo e i portatori dà vivide lucentezze coloristiche e forti esuberanze plastiche all'insieme e permette una lettura cadenzata dei secondi e terzi piani, volutamente teatrali nella scena e nell'espressione.

E c'è soprattutto un tono epico — ed è la nota originale e felice di questo momento giovanile vasariano — che definisce e accompagna la visione. Sì che si ha la sensazione di trovarsi di fronte alla rappresentazione del seppellimento di un Eroe dell'antica Grecia, circondato dal fiero atteggiamento di giovani guerrieri e di saggi vegliardi; il pianto della Madonna sembra il pianto di Ecuba circondata dalle sue ancelle; il trasporto sul fondo, tra i bagliori della sera, sembra proprio la conclusione silenziosa di una battaglia, cessato, con il giorno, il rumore delle armi, e avanzando la notte sul campo.

UMBERTO BALDINI

Un ritratto del Metastasio dipinto da Martin Van Mytens

Il notissimo ritratto di « Pietro Metastasio », (fig. 1) a Firenze nella collezione Murray, continua a passare come opera di Pompeo Batoni [1]. Eppure, ad un esame appena attento del dipinto non è difficile accorgersi che si tratta della mano di Martin van Mytens, lo svedese pittore alla corte di Vienna, ritrattista ufficiale di Maria Teresa, tanto spesso confuso col Batoni: fin dalla Mostra del Ritratto Italiano del 1911 a Firenze [2], dove a nome suo si presentavano ben quattro ritratti del Mytens, fra i quali questo. È un po' inspiegabile tale confusione, perchè i numerosissimi ritratti *illustri* del Mytens, sparsi in tutta Europa, hanno un tono così comune e una convenzionalità così fissa, da parer quasi variate moltiplicazioni dello stesso modello. Alla tecnica precisa, acquistata attraverso la pratica dello smalto e della miniatura, il Mytens univa nella sua ritrattistica una superficiale piacevolezza, attinta dai Francesi, capace di adulare nel risultante effetto di vuota serenità e di generica distinzione; e, di quanti ritratti di lui io conosca, questo del Metastasio è certo il più felice, per qualche accento meno effimero di vivezza e di espressione. Ma, per avvalorare la paternità del ritratto, se ne faccia il confronto con quello di « Maria Teresa con Francesco I ed i figli a Schönbrunn » (fig. 2), in Palazzo Pitti, ugualmente già attribuito al Batoni, e poi giustamente riconosciuto del Mytens. Ritroviamo in entrambi i quadri la medesima maniera di trattare le stoffe, caratteristica dello Svedese, che nel rendere le pieghe solletica nervosamente le superfici col chiaroscuro e delinea ondulazioni che sembrano spinte in andamenti sinuosi da colpi secchi di pollice. Il panno ne acquista la

---

[1] V. il recentissimo volume di V. Golzio, *Il Seicento e il Settecento*, Torino 1950, p. 742, fig. 760.
[2] *Catalogo*, p. 79.

Fig. 1 — M. van Mytens - *Ritratto di Pietro Metastasio.* (Firenze, Coll. Murray).

Fig. 2 — M. van Mytens - *Maria Teresa con Francesco I e i figli a Schönbrunn* (Firenze, Palazzo Pitti).

rigidezza sottile di un foglio di carta velina, che foggia vestiti impeccabili di burattini. Tuttavia, è ancora più persuasivo il confronto fra la figura del Metastasio e quella di Francesco I: tralasciando di considerare l'espressione simile — cosa, questa, di scarso rilievo per molti ritratti del secolo XVIII, quasi sempre così facilmente sorridenti e *insoucieux* —, si osservi come ambedue i visi siano pianeggianti e ombreggiati nel medesimo modo, e si pensi alle identiche mani destre, con identico *sbuffo* della camicia dalla manica del vestito. Questo della mano così abbandonata fuori del manichino di merletti è un manierismo tipico del Mytens in molti altri ritratti. Ma ancora, la stessa disposizione di luce e di ombra sulla parete liscia limitata da sobri aggetti, che è nel « Ritratto del Metastasio », si ritrova in quello, pure già attribuito al Batoni, dell'ambasciatore lucchese alla corte di Vienna, G. B. Sardini, (propr. del Conte Minutoli-Tegrimi, Lucca) eseguito nel 1754 [3].

Anche la data del ritratto del Metastasio, per l'età dimostrata dal soggetto, oltre che per affinità col ritratto Sardini, potrebbe cadere verso questo anno, o sul 1750.

LUISA MARCUCCI

---

[3] E. LAZZARESCHI, *Un ambasciatore lucchese a Vienna*, Lucca 1918, pp. 60-68.

Appunti d'Archivio

Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina

L'intenzione che avevo di comunicare un passo delle *Vite* di Vespasiano da Bisticci doveva servirmi di pretesto per avvicinare di nuovo il nome di Bernardo Rossellino al chiostro degli Aranci nella Badia fiorentina. Ulteriori ricerche d'archivio, ma specialmente il bellissimo articolo di Sanpaolesi, *Costruzioni del primo quattrocento nella Badia Fiorentina,* mi convinsero che l'argomento era molto più vasto di quanto non mi sembrasse in principio.

Il passo di Vespasiano da Bisticci è tolto dalla vita di ser Filippo di ser Ugolino, — che era notaio delle Riformagioni. Questa notizia ci interessa se non altro perchè da essa risulta il nome del committente: *I due chiostri della badia di Firenze e di sotto e di sopra fece fare ser Filippo, e i dua dormitori nuovi che sono alle campora dal lato del orto, e in ignun luogo non pose mai arme.* Il fatto di non aver messo il suo stemma, come invece era in uso di fare, si può forse spiegare con un passo di Placido Puccinelli, riferito dal Sanpaolesi, dal quale appare che Cosimo il Vecchio cercava di ingrandire il convento della Badia (su un progetto del Brunelleschi, secondo il Puccinelli) ma che i monaci: *con molta modestia lo ringraziarono dell'offerta cortese pregandolo contentarsi ch'essi piuttosto si mostrino rozi col non accettare le di lui grazie che ingrati col permettere che s'atterrassero le memorie del serenissimo principe Ugo a loro già si liberale.*

Tutto quello che sappiamo sulle costruzioni quattrocentesche nella Badia fiorentina e sulla contemporanea impresa al convento di Santa Maria alle Campora ci è pervenuto attraverso un unico libro di Ricordi, conservato nell'Archivio di Stato a Firenze (doc. 1).

Già la prima pagina del libro ci fa entrare nel fervore del

cantiere: i lavori si trovano in pieno sviluppo così da far supporre che siano stati incominciati almeno un anno prima. Dunque allora le rispettive posizioni tra i diversi maestri dovevano essere chiaramente specificate.

Non si tratta infatti di uno o di due nomi, ma di quelli di molti uomini; nomi che sotto la parola *maestro, scharpellino* o *lastraiuolo*, nascondevano senza distinzione tanto veri artisti quanto semplici tagliapietre o muratori. Alcuni di coloro erano uomini maturi come lo zio di Bernardo Rossellino, Jacopo di Domenico del Borra o il suo compagno, lo scalpellino Giovanni di Antonio di Cambio. C'è un maestro di mura che vien sovente chiamato *capomaestro* anche lui persona non più del tutto giovane, se il suo figliolo Zanobi lavora insieme con lui. Abbiamo ancora i nomi di due Giovanni di Domenico, uno dei quali proviene da Settignano, mentre l'altro da Fiesole. Forse nel primo si nasconde un altro zio paterno di Bernardo. E ancora altri come Domenico di Pino, Biagio di Simone del Riccho, Giuliano di Domenico da Fiesole, Bartolo di Giovanni (doc. 2), Taddeo di Simone (forse da Gangalandi) ed altri, tra cui un fratello di Bernardo Rossellino.

L'apparire di tanti nomi nella pubblicazione di documenti del Sanpaolesi, poteva sconvolgere la convinzione stabilita che Bernardo Rossellino fosse l'imprenditore dei rifacimenti ai due conventi; ed anche, nello stesso tempo, ciò che particolarmente ci interessa ora, che egli non avesse voce nella costruzione del chiostro degli Aranci.

Il Sanpaolesi, pubblicando nuovi dati, cercò di convincere che forse nel capomaestro Antonio di Domenico dobbiamo vedere il vero ideatore del chiostro; e rafforzò questo suo atteggiamento con uno studio stilistico del chiostro che egli condusse con profonda conoscenza dell'argomento. Arrivò così alla conclusione che nessun paragone poteva reggere fra l'ispirazione che aveva creato il chiostro e quella che aveva fatto sorgere il palazzo Rucellai e quello di Pio II a Pienza. Parole giustissime sulle quali ritorneremo ancora.

Il chiostro degli Aranci è il primo chiostro quattrocentesco fiorentino, nel quale però l'influenza dell'arte che stava per tramontare è ancora evidente. La sua costruzione, come appare chiaramente dai documenti, poteva risalire tutt'al più alla fine del 1435, se il 29 di febbraio del 1436 si diceva che *mezane* (mattoni) *cia mandate e quelle mandera per mettere nelle volte de chiostri.* (V. alla fine del presente articolo: Doc. Arch. di Stato di Firenze, Conv. Soppr. c. 6). Verso giugno di quest'anno vediamo che vi si lavorava ancora (V. c.s., a c. 24).

Accennerò con poche parole al suo aspetto. Il lettore più par-

ticolarmente interessato è meglio però che segua i ragionamenti del Sanpaolesi.

Si tratta di una sovrapposizione di due chiostri, tutti e due con volte a crociera. Le sedici colonne del pianterreno poggiano sopra un basamento e formano cinque arcate da un lato e tre dall'altro. Le arcate sono ribassate. Le colonne angolari sono più robuste; quelle del secondo piano decisamente più basse; un terrazzo ne termina la composizione. I capitelli sono ionici come pure la base delle colonne. Il carattere di transizione si rivela nei peducci che raggruppano diversi elementi e danno particolare sviluppo alla parte terminale.

Un confronto con quanto rimane (soltanto due lati) del chiostro delle Campora dimostra l'analogia che corre tra di loro: nei due casi le colonne poggiano sopra un muricciolo: alle Campora le arcate sono più decise, e manca il secondo piano; esiste però il terrazzino. Anche alle Campora i capitelli sono ionici. Il terrazzo, secondo un dipinto conservato sul muro sotto le volte, era un tempo rifinito con delle colonnette a capitelli ionici, alcuna delle quali si deve conservare ancora: sarebbe interessante poter stabilire se appartengono alla costruzione genuina.

Alla Badia le rispettive colonne vennero collegate tra di loro da un motivo di lesenette scanalate che salgono fino in cima e che vengono unicamente rafforzate all'incontro con i rispettivi marcapiani. Motivo suggerito unicamente da un senso decorativo e non statico e che deve accennare alla verticalità gotica.

Quello che importa però a noi è il significato che questo chiostro potè avere nell'evoluzione del Rossellino. Abbiamo visto che è difficile potergli attribuire la costruzione; ma anche se non l'avesse ideata, vi ha dovuto certamente lavorare. Per prendere posizione non dobbiamo pensare al palazzo Rucellai, o a quello di Pio II, ma al Rossellino del 1436, cioè al costruttore della sua prima opera architettonica, a quella Confraternita dei Laici d'Arezzo di cui, in collaborazione con Cecchino di Biagio, Giuliano di Nanni e Giovanni di Pietro di Ciori (Cioli), eseguì negli anni 1433-34 il secondo piano. La parte scultorea gli venne allogata a parte. Ad Arezzo il lavoro fu affidato ad un gruppo di tagliapietre. Però a Bernardo venne dato nel 1435 l'incarico di eseguirne il ballatoio, secondo un suo disegno e questo rafforza decisamente la sua posizione presa nei lavori precedenti.

Ad Arezzo sorge una costruzione ibrida, resa tale magari necessariamente per il fatto di dover innestare le tendenze nuove alla parte già esistente. Non credo però che in complesso esistesse una comprensione per le forme tramontate; basta guardare queste nicchie smisuratamente lunghe che infrangono l'armonia dell'insieme

inserendosi fra le strombature delle finestre e della porta, per rendersi conto che anche qui non si tratta di culto per il passato. Quelle nicchiette così pittorescamente giottesche hanno, sì, lo scopo di legare tra di loro i due piani, ma specialmente hanno la missione di accennare allo slancio gotico, come fanno le lesenette nel chiostro della Badia Fiorentina.

Possiamo benissimo adattare l'espressione adoperata dal Sanpaolesi per l'architettura del chiostro della Badia, « costruzione non funzionale ma pittorica », anche per la Confraternita e parimenti possiamo far valere l'influenza di un Michelozzo. Perchè, se la lunetta è gotica, le due nicchie laterali si ispirano al tabernacolo di Or San Michele, quello che serve oggi di sfondo allo stupendo gruppo del Verrocchio. E non soltanto nelle nicchie, ma anche nella cadenza dei festoni è un richiamo alla maniera di questo artista.

Con ciò siamo arrivati alla conclusione che l'analogia stilistica che esiste tra la costruzione aretina e quella fiorentina avvicina di più il chiostro degli Aranci a Bernardo. Nei due casi il lato ornamentale prende il sopravvento su quello puramente costruttivo. Ad Arezzo come a Firenze si tratta di opere di collaborazione. In queste opere non individuali vediamo il formarsi del gusto di Bernardo Rossellino. Una corrente che al tempo suo doveva essere rappresentata da nomi conosciuti, che però oggi suonerebbero vuoti di senso per noi, veniva rafforzata dalla tradizione e si prestava soltanto di malavoglia alle interpretazioni secondo le recenti esigenze. Accadde così che nelle costruzioni di tali artisti gli elementi della nuova corrente non intesi nella loro propria funzione, venissero usati in prevalenza in senso ornamentale.

L'arte di Bernardo Rossellino doveva formarsi in questo ambiente al quale dovevano appartenere anche i suoi zii. Ma l'indole sua seppe rialzarsi dalla cerchia familiare, la sua arte lo portò a Roma dove divenne architetto del Vaticano sotto Niccolò V, (vi costruì la Biblioteca di Sisto IV, gli Appartamenti Borgia, le Stanze di Raffaello). Sotto lo stesso pontefice incominciò la grandiosa riedificazione di San Pietro, e il restauro di Santo Stefano Rotondo. Poi divenne architetto di Pio II per il quale eresse gli stupendi edifici di Pienza. Finalmente la sua laboriosa vita venne coronata dal titolo di capomaestro della Cupola e della Lanterna di Santa Maria del Fiore — titolo certamente ambito da un cuore fiorentino.

Guardiamo però più da vicino le sue costruzioni. La facciata del palazzo Rucellai occupa nella sua arte una posizione a sè tale da convalidare l'affermazione che essa derivi da un disegno dell'Alberti. Il palazzo stesso dovrebbe invece essere preso in considerazione se si desidera studiare l'arte di Bernardo Rossellino. Infatti a Pienza le facciate verranno trattate con un senso piuttosto

pittorico; qui inoltre, come nel chiostro fiorentino, troviamo quell'esagerato abbassamento dei piani superiori per ottenere un effetto di prospettiva visiva. Sappiamo che anche il materiale costruttivo influì grandemente sulla diversità dei due palazzi. Forse i lavori di Michelozzo a Careggi lo ispirarono per la sistemazione delle stalle, nascondendole non nella roccia viva, bensì sotto un giardino pensile. Per la facciata del duomo di Pienza, che sembra esser sorta sotto l'influenza albertiana, lo vediamo servirsi stranamente di lesenette scolpite a candelabri che nel timpano hanno il compito di proseguire la parte inferiore, così equilibrata e ben composta, della facciata. L'interno, su espresso desiderio del papa, doveva ricordare una chiesa vista da lui in Austria. Così sorge di nuovo una costruzione ibrida con finestre gotiche unicamente nell'abside e nel transetto; ma quello che diventa specialmente curioso sono i dadi da trabeazione, « alla Brunelleschi », posti sopra i pilastri gotici a fascio. Anche a Pio II una simile composizione sembrò strana, ma se ne contentò; anzi ne divenne entusiasta quando udì che era sorta per uno sbaglio di misure.

Come vediamo, Bernardo Rossellino di tanto in tanto si ricorda con strana insistenza di stili tramontati. Questa sua simpatia la vediamo espressa da lui anche come scultore, ad esempio nell'Arcangelo del gruppo dell'« Annunziata » di Empoli. In questo gruppo il contrasto fra il persistente goticismo — l'« Arcangelo Gabriele », — e il gusto rinascimentale — la « Madonna », — viene contrapposto materialmente col confronto delle due figure. Questo fatto si manifesta nell'arte di Bernardo Rossellino come una necessità del suo spirito e non, come si potrebbe pensare in questo caso, come omaggio all'arte di Lorenzo Ghiberti, che avrebbe dovuto stimare l'opera.

Ritornando infine al chiostro degli Aranci, sebbene risulti arrischiata ogni attribuzione specifica, possiamo rilevare la sua importanza come esempio di quelle tendenze timide e non ancora ben definite che tanto contribuiranno alla formazione di Bernardo Rossellino; tendenze che egli con l'arte sua superò senza rinunciare ad abbandonarle mai del tutto.

MARYLA TYSZKIEWICZ

APPUNTI

Andrea di Nofri di Romolo oltre a lavorare al chiostro di San Francesco a Prato lavorò con Bernardo Rossellino al secondo ballatoio del tamburo di Santa Maria del Fiore. Il lavoro di Bernardo vi si protrasse dal 1441 al 1445 (gennaio). Vi lavorarono con lui i suoi soci e i suoi fratelli.

I due frammenti del tabernacolo di Bernardo Rossellino si trovano murati nel chiostro degli Aranci dove furono rintracciati dal dott. Middeldorf e da me. Ecco le loro dimensioni: la trabeazione è larga in alto 77 cm., in basso 62 cm.; l'altezza è di 19 cm. Il peduccio ha 64 cm. di larghezza e 32 cm. di altezza.

Il ballatoio della Confraternita dei Laici d'Arezzo fu eseguito soltanto nel 1460 da Giuliano (forse lo stesso Giuliano di Nanni) e da Alagozzo, tutti e due da Settignano.

DOCUMENTI

1) Archivio di Stato, Firenze. Conv. Soppr. 78, Libro di ricordanze segnato B.

— a carte 3: *lunedi a di vj di febraio 1435/1436. Spese di murare lire dua soldi 9 portò Giovanni di Ser Francesco.* (Sarà forse ser Francesco di ser Ugolino?) *per chomperare aghuti per il tetto.*

— a carte 6 v: *mercoledì a di 29 di febraio 1435* (1436) *vuolsi fare richordo che ogi questo di rimase dachordo con beneto* (Benedetto di Marco) *fornaciaio che le mezane* (mattoni) *ci a mandate e quelle mandera per metere nelle volte de chiostri e contento sien daccordo per lire 3 soldi 10 il migliaio.*

Documento inedito; a carte 24. 16 o 17 giugno 1436. *Spese di muratura s XVIIII spendano i*(n) *lib*(re) *60 di* ...(illeggibile) *per la volta del chiostro . . . . . . ff. 11 s. 14.*

Pubblicato nel mio B.R. A carte 59: *venerdi adj 30 novembre 1436 vuolsi porre creditore bernardo lastraiuolo dopere 7 1/2 lavora il suo charzone alle finestre ando alle campora e più altre cose fe*(ce) *alle campora.*

[Risulta chiaramente che Bernardo Rossellino si servì di un aiuto così alla Badia come per le Campora].

Documento inedito; a carte 69: *gienaio 1436/1437: vuolsi porre creditore bernardo lastraiuolo dopere 2 1/2 fe*(ce) *le quali a lavorato 1° suo charzone alle campora al pozzo daj 4 fino a di 5.*

Documento inedito; a carte 69: *gienio 1436/1437: vuolsi porre creditore bernardo lastraiuolo dopere 2 1/2 le quali a lavorato 1° suo garzone al pozo cioe daj 3 fino a di 5.*

Documento inedito; a carte 89 v: aprile 1437: *vuolsi porre creditore bernardo di matteo lastraiuolo di 1° truogho grande mando alle campora daccordo ll. 6.*

Documento inedito; a carte 89 v: *Bernardo sopradetto ll. sej pto* (portò) *contanti p*(er) *preg*(io) *di sopraddetto truogo.*

Documento inedito; a carte 320: 1440. *Al M° delle Campora*

ll. tre p(iccoli) *pagati a bartolo di giovanni M° dimurare. a antonio di domenico M° dimurare...*

2) Archivio di Stato, Firenze. Conv. Soppr. 119, Libro di muraglia della Cappella della Nunziata dal 1461 al 1463. N. nuovo 844. *Appaiono diversi pagamenti a un Giovanni di Bartholo* [sarà il Rosso? O sarà magari il figlio di Bartolo di Giovanni che lavora alle Campora?]. *Per la cappella della Santissima Annunziata eseguiva dei fregi . . br due e mezzo di fregio fece lodo m° bernardo.* Bernardo Rossellino vi lavora contemporaneamente al coro della Cappella è non a quello della chiesa.

BIBLIOGRAFIA

U. Pasqui - *Guida d'Arezzo. Documenti per la storia della città d'Arezzo nel Medio Evo,* Arezzo 1885.

G. Poggi - *Bernardo Rossellino e l'opera del Duomo,* in « Miscellanea d'Arte », 1903.

Id - *Il Duomo di Firenze,* Berlino 1909.

P. Puccinelli - *Istoria dell'eroiche azzioni di Ugo il Grande.* Firenze 1664.

P. Sanpaolesi - *Costruzioni del primo Quattrocento nella Badia Fiorentina.* In «Rivista d'Arte », N. 3-4.

G. Vasari - *Le Vite,* ed. Milanesi, vol. II (Vita di Michelozzo), p. 431.

M. Tyszkewicz - *Bernardo Rossellino.* Firenze 1928.

Note e aggiunte al Vasari a proposito di Niccolò Soggi pittore aretino

Risolvere il problema della patria di Niccolò Soggi, ha un certo interesse non tanto nei riguardi di questo pittore cinquecentesco, quanto per le notizie che riflettono artisti e personaggi a lui contemporanei. Il Vasari, che fu col Soggi in personali, amichevoli rlazioni, lo dice nato a Firenze. Così il Baldinucci: *Fiorentino, detto Sansovino.* Il Fortunio, che scrisse nel 1583 una *Cronichetta del Monte S. Savino,* ricorda i Soggi come *Fiorentini abitanti a Marciano.* Anche in una vendita di terra, fatta dal Vasari nel 1541, è fra i testimoni *Nicolao Soggi de Marciano pictore.* Però lui stesso, Niccolò, nella tavola della « Madonna della Neve » esistente nella sagrestia del Duomo di Arezzo e databile nel 1520, si firma *Nicolaus Soggi Sansovinus.* Invece è certo che egli nacque in Arezzo nel 1479. Lo hanno provato, prima il Milanesi nelle sue note al Vasari, e poi il Gronau, nel Thieme Becker, adducendo la « portata » al Catasto fiorentino del 1480 di un suo zio, Donato Soggi, che denunzia, a sgravio del patrimonio in parte ancora indiviso, anche le famiglie dei due suoi nepoti, Ser Giovanni e Jacopo, padre di Niccolò allora di un anno. La famiglia Soggi era dunque fiorentina e comparisce anche nei catasti del 1427 e del 1458; senonchè nel 1480 nessuno dei Soggi abitava in Firenze. Donato, il capo della famiglia, dichiara di possedere in Marciano *una chasa per nostro abitare;* e che egli *trovasi al presente nella rocha di Marciano, con paga doppia, ma mal pagato.* Sembra che vi fosse come capitano o commissario di Firenze. Le condizioni economiche dei Soggi erano allora tutt'altro che floride. Dopo aver elencato debiti e vendite di beni per tutti i membri della numerosa famiglia, Donato termina la sua « portata » così: *tutte le fanciulle senza dote. E' maschi senza arte niuna.* Con Donato abitava a Marciano anche il fratello Ser Giovanni, notaro disoccupato *senza alchuno haviamento.* Jacopo poi, padre di Niccolò, il pittore, trovavasi da un certo tempo in Arezzo, dove lavorava, senza cointeresse nell'azienda, nella spezieria di messer Lazzero Nardi *compagnio per terzo* (noi diremmo « terzo com-

messo ») *solamente la persona sua, senza avervi su alchun denaio.* Aveva venduto diversi terreni e una sua casa a Marciano già da due anni (nel 1478), e teneva una casa in affitto ad Arezzo per dodici fiorini. Ne consegue dunque che Niccolò Soggi, denunziato di un anno nel 1480, era nato in Arezzo nel 1479.

Alcune notizie e documenti inediti ci vengono ora in soccorso per spiegare come il Soggi potè firmarsi *Sansovinus,* cittadino cioè di Monte S. Savino. Il Vasari non si curò di raccogliere notizie precise sui suoi artisti, nemmeno quando ciò gli sarebbe stato facile, in ambienti a lui familiari. È troppo poco dire che *avendo Iacopo un podere a Marciano e abitandovi spesso, per la vicinanza dei luoghi, entrò al servizio con messer Antonio di Monte.* Le relazioni fra i Soggi e i Di Monte erano più antiche e non soltanto di buon vicinato. Il fondatore della grandezza della famiglia Di Monte, Fabiano, giureconsulto di qualche fama, ebbe tre figli: il Cardinale Antonio, Vincenzo (che sposò una Saracini di Siena e fu padre di Giovan-Maria poi Giulio III) e Pierpaolo. Questi ebbe in moglie una Maria Soggi, sorella di Ser Giovanni e di Jacopo e zia di Niccolò.

Il Fortunio ci parla di un figlio di questa Maria Soggi-Di Monte, monaco come lui dei camaldolesi degli Angeli a Firenze, al secolo Gaspare Di Monte e, mentre scriveva, Vescovo Civitatense. Antonio Di Monte, già insigne giurista e magistrato sotto Alessandro VI (lo ricorda onorevolmente anche il Machiavelli nel Principe), divenne un personaggio di primo piano durante il pontificato di Giulio II che lo creò cardinale, e i Papi medicei Leone X e Clemente VII lo ebbero fidatissimo consigliere e collaboratore. Giovandosi di questo parentato, ser Giovanni Soggi potè occuparsi a Monte S. Savino dove certamente si trasferì intorno al 1490. Infatti nei Libri di quel Comune lo troviamo[1] nel 1491 ambasciatore del Comune di Firenze; nel 1492 — 7 maggio — notaro dei Sindaci e del Podestà; e altre volte in quegli anni, ragioniere e *tavolatore e consigliere del Comune.* Ma forse ancor prima di lui trovò occupazione e cittadinanza a Monte S. Savino Jacopo Soggi, il padre di Niccolò. È del 1490 un curioso documento che lo riguarda nel citato libro delle Deliberazioni comunali in data 25 agosto. Jacopo era stato arrestato e dato in consegna al Commissario fiorentino per danni recati al Comune, forse in terreni o boschi adiacenti ad un poderetto che i Soggi avevano nella *corte* di Monte S. Savino. E, poichè si rifiutava di pagare l'ammenda, dicendo di non esservi tenuto perchè *cittadino fiorentino,* il Consiglio generale decise che *essendo detto Jacopo terrazzano de la*

---

[1] *Libro delle Riforme,* 2 (39), dal 1489 al 1496.

terra nostra, sia tenuto et debba pagare come gli altri Montigiani (doc. III). La cittadinanza monsavinese di Jacopo Soggi è confermata da un atto notarile rogato a Monte S. Savino nel 1514. M.° Andrea di Niccolò (il Sansovino, ormai celebre e factotum del paese) compra da Jacopo Soggi *de Florentia et terrigena Montis* alcune terre per lire settanta, e poco dopo altro più vasto terreno per ducati 45 in oro (doc. V). A sua volta, anche Niccolò, ancor vivente o morto il padre, appare in diversi documenti come abitante e operante in Monte S. Savino, talora in relazione di lavoro e di affari con Andrea Sansovino. Il 26 Maggio 1507 il Comune paga L. 7 a Niccolò di Jacopo Soggi dipintore *per sua pittura e immissione di oro sopra un Marzocco*[2] *che era su la cisterna di piazza* (doc. IV). Nel 1522 Jacopo Soggi era già morto, ma il figlio Niccolò trovasi ancora a Monte S. Savino e vi mantiene la cittadinanza e... l'usanza paterna di vender terre. Fra i diversi contratti esistenti nel *Notarile A.S.F.* scelgo il più significativo: in data 9 ottobre 1522, *in domo Magistri Andree, Maestro Niccolò di quondam Jacopo Soggis, de Florentia, et terrigena Montis* vende al Sansovino altre 5 staia di terre per 30 ducati (doc. VI). Nello stesso giorno, ma con altro contratto, (ivi a. c. 25), il Sansovino si impegna per tre anni, a rivendere le sue terre a Niccolò Soggi pittore, dietro restituzione di una somma di denaro prestatagli.

Della biografia vasariana del Soggi, i documenti questo almeno confermano: che la vita di lui fu errabonda e che egli ebbe continuo bisogno di denaro. Quanto ai lavori eseguiti a Monte S. Savino, cui accenna lo stesso Vasari, le cronache locali dicono che dipinse per l'altar maggiore della Compagnia dei Bianchi la surricordata tavola della « Madonna della Neve », ora nel Duomo di Arezzo, e chiariscono che la « *Madonna delle Vertighe* », in aria *sopra la terra di Monte S. Savino, con ai lati S. Savino e S. Vitale* non è *una tela su l'altare del Santuario delle Vertighe,* ma un grande affresco nel lunettone interno della monumentale porta che il Vasari stesso disegnò quando Monte S. Savino era per divenire città, se non moriva presto il suo Papa, Giulio III. Nei Libri del Comune troviamo la notizia di un altro lavoro del Soggi ora, si crede, perduto. In data 20 settembre 1523, la Compagnia delle Donne, eretta nella Chiesa di Sant'Anna, diede un sussidio al Comune per pagare il Maestro Niccolò Soggi di una tavola fatta per loro, al tempo della peste (1523?) (doc. VII). Ma in-

[2] Questo Marzocco è perduto. Lo aveva disegnato e cominciato a scolpire Andrea Sansovino, il quale ebbe dal Comune L. 7 *per sua manifactura in inceptarlo* (cioè cominciarlo). Lo finì lo scalpellino Biancalma col compenso di 5 fiorini (v. doc. IV. Ivi. a. c. 187).

torno a quel tempo il Soggi ottenne alcune commissioni a Prato, per interessamento del Cardinale Di Monte, da Baldo Magini, cubicolario del Papa. Poi, deluso e osteggiato nell'ambiente fiorentino, tornò ad Arezzo dove prese moglie e stabilì definitivamente il suo domicilio, secondo il Vasari, l'anno avanti che gli fosse tolta, per darla al Rosso, (che neppure ci mise le mani) la decorazione della volta delle SS. Annunziata, e cioè nel 1527. Pare che in seguito migliorasse le sue condizioni, poichè acquistò case e terreni, come appare dal Catasto aretino del 1544; e più sperava per l'elezione di Giulio III Di Monte, quando, un anno dopo, morì (1551) e fu sepolto in Arezzo, nella Chiesa di S. Domenico sua parrocchia.

C. GIROLAMI

BIBLIOGRAFIA

G. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze 1878, VI, 17.

A. FORTUNIO. *Cronichetta di Monte S. Savino*. Fir. 1583, II, 39.

F. BALDINUCCI. *Notizie*, etc. Fir. 1765, IV, 169.

Cronaca di casa Consoli, 1730 (ms. presso Quinti. Monte S. S°).

R. RESTORELLI. *Notizie storiche delle nobilissime famiglie Di Monte, Guidalotti e Simoncelli*, 1771 (ms. nel Comune di Monte S. S°.).

GUELFI E BALDI. *Ricerche storiche e biografiche di Monte S. S°*. Siena 1892.

CROWE E CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*. VIII. Fir. 1908.

A. DEL VITA. *L'affresco scoperto nella Nunziata d'Arezzo*. « Bollettino d'Arte ». Roma 1913.

ID. *Documenti su Pittori aretini*. « Rivista d'Arte », 1913.

ID. *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*. Roma 1938 p. 9.

G. DEGLI *Azzi*. « *Doc. per Pittori Aretini...* »; in « Il Vasari », IV, 1931, 66-67.

G. GRONAU, *in Thieme-Becker Kunstlerlexicon*. XXXI, 212.

M. SALMI. *Catalogo della Pinacoteca di Arezzo*. Città di Castello, 1921.

C. VERANI. *La Deposizione di Niccolò Soggi*. In « Popolo di Roma » 3-2, 1932.

G. MARCHINI. *Spigolature del Tesoro Pratese*. « Archivio storico pratese ». XX. (1942) Fasc. III-IV.

Catalogo della Mostra di Arte Sacra. Arezzo 1950. NN. 6 e 23.

DOCUMENTI

I.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE. Archivio del Catasto. Portate del 1480.

Ferza. 996. a.c. 368.

Quartiere di S. Spirito. Gonfalone Ferza.

Donato di Iachopo e Ser Giovanni et Iachopo suoi nipoti.

Diceva nel primo chatasto del 27 - Iac(hop)o di Iac(hop)o Soggi, gonfalone del Lion Biancho. Ebe di chatasto nel 27 sol. 5.

Ebe di valsente nel 51 sol....
Chatasto del 58 sol. 4.
Ventina del 68 sol. 9 den. 9.
Ebe di sesto nel 60 sol....
Ebe di decima nel 60 sol....
Sustantie

Una chasa per nostro abitare posta nel chastello di Marciano di Valdichiana nel chanto del Pozo con suo vocabolo e confini.

Un podere posto in deta chorte di Marciano, luogho detto Barbuti con chasa da lavoratore e da singnore, con suo vocaboli et chonfini, ed è in più pezzi, a primo la via della Fornace vechia, a 2 la via di Fonte Giovanni, a 3 e' frati del Paradiso... E' diviso detto podere pel mezo d'una via che si chiama Vie Maggio; el qualle parte sodo e machie. Un pezo di terra pratia e parte lavoratia posta in detta corte luogo detto Fervillo, e chi dice la Salciaia, a primo la via della Trave, a II el Leprone, a 3 Spineto Pitti, a quarto La fraternita di Marciano. Quattro pezzi di terra lavoratia e prati, in più luoghi, con loro vochaboli e confini apartenenti a detto podere di staiora 25 in circha. Deto podere è ghuasto in parte le chase; al presente non si lavora perchè d'una parte n'è in tenuta Antonio Alessandri per vighore d'u(n) lodo e d'un'altra parte n'è in tenuta Batista di Cipriano materasaio per promessa d'una dotta gli promisi.

Rende l'anno in parte quando si lavora:
Grano staia 125 per sol. 10 st., Lib. 62.10.0
Biada staia 25 per sol. 8 st., Lib. 10.0.0
Vino barili 15 per sol. 22 bar., Lib. 33.0.0 Fior. 199 sol. 5

E più ci troviamo in detta chorte di Marciano, luogo detto a Fante alla Costa staiora 8 di terra pratia ellavoratia in circha.

Rende l'anno in parte quando si semina
Grano staia 15 per sol. 10 st., Lib. 7.10.0 fior. 26 sol. 15 den 9

E più abiamo un podereto posto nella chorte del Monte a Sansavino in più pezi, luogho detto Vertighi con suo vochaboli et chonfini il quale allpresente non si posiede e non si lavora per noi.

E più abiamo una vingna apreso alle mura di Marciano con suo vochaboli e chonfini.

Rende quando si lavora l'anno:
Grano staia 30 per sol. 10 st., Lib. 15.0.0
Biada staia 10 per sol. 8 st., Lib. 4.0.0
Vino barili 10 per sol. 22 bar., Lib. 11.0.0 fior. 69 sol. 5 den. 9.

Truovasi al presente Donato nella rocha di Marciano con pagha dopia e mal paghato.

Ser Giovanni habita a Marciano per(ò)vi ci sta senza alchuno haviamento.

Jacopo si truova in Arezo in boteghа dello spetiale di messer Lazero Nardi conpangnio per terzo solamente la persona sua senza havervi su alchuno danaio. Teniamo per nostro chavalchare una ronzina di valuta di fiorini 6.

Fior. 6

INCHARCHI

Boche

Donato d'Jachopo d'anni 50
Monna Lena donna di Donato d'anni 38
Lorenzia di Donato d'anni 18
Baldasari di Donato d'anni 17
Rafaello di Donato d'anni 15
Agheta di Donato d'anni 13
Fioretta di Donato d'anni 11
Jachopo di Donato d'anni 7
Pietro di Donato d'anni 3
Ser Giovanni di Pagolo d'anni 36
Monna Chaterina donna di ser Giovanni d'anni 21
Pagolo suo figliuolo d'anni 2
Jachopo di Giovanni d'anni 28
Monna Margherita sua donna d'anni 20
Giovanni suo figliuolo d'anni 2
Nicholò suo figliu(ol)o d'anni 1

Truovasi debito Donato con Giuliano Pezoni, co(n) Ghualteroto, co(n) l'erede d'Jachopo d'Angelo, Salvestro Schiatesi, Gherardo Ghuardi, Lodovicho da Bibbiena, in tuto fiorini dugento incircha. *Fior. 200*

Truovasi debito ser Giovanni fiorini setanta co(n) Ghualteroto e con Marioto Viviani d'Arezzo e altri. *Fior. 70*

e più si truova debito co' Chapitani della Parte Ghuelfa istaia trecento di grano incircha. *staia 300 di grano*

Truovasi debito Jachopo con messer Lazero Nardi d'Arezzo e con più persone fiorini cento *Fior. 100*

Tiene detto Jachopo una chasa ha pigione in Ar(e)zzo per fiorini dodici l'anno. *Fior 12*

Vendè Donato l'anno 1477 per fiorini 20 beni immobili a' monaci della Badia di Firenze ch'eron posti nella corte di Marciano, in tutto fiorini venti. *Fior. 20*

Item vendè Jacopo di Giovanni beni immobili per fiorini cientoventi posti nella corte di Marciano e Piero di Cusimè di deto

luogho, charta per mano di Ser Domenico di Pietro dal Monte, l'anno 1478. *Fior. 120*

Item vendè detto Jachopo una chasa posta nel chastello di Marciano in detto anno a Damiano di Lorenzo per fiori(ni) cientotrenta. *Fior. 130*

Item vendè detto Jachopo a Giovanni di Totto di detto luogho beni immobili posti nella corte di Marciano predetto per fiorini cientocinquanta di sugiello, charta per mano di Ser Angnolo di Ser Cristofano dal Monte. *Fior. 150*

Item vendemo più anni fa una chasa posta nel chastello di Bibiena per fiori(ni) 35 a Baldinacio di Nanni del Maestrangnolo. *Fior. 35*

Tutte le fanciulle senza dote.
E' maschi senza arte niuna[1].

II.

A. Fortunio. « *Cronichetta del Monte S. Savino* », Firenze 1583 Lib. II, p. 39.

Pietropoalo Di Monte, (fratello del Card. Ant. e di Vincenzo, padre di Giov. Maria-Giulio III°)... generò, imparentato con casa Soggi, fiorentini habitanti a Marciano, (de' quali Soggi uscì Niccolò, pittore celebrato dal Vasari: di cui fra le altre degne pitture si commendo la tavola della Compagnia de' Bianchi nel Monte e quella della Natività alla Madonna delle Lagrime in Arezzo) il Vescovo Antonio Civitatense (che fu monaco professo degli Angeli di Firenze dove ancor'io presi l'abito, come habbiamo scritto nella nostra Storia camaldolese) denominato Gaspero al secolo.

III.

ARCHIVIO COMUNALE DI MONTE S. SAVINO. Libro delle Riforme 2(39), (dal 1489 al 1496).

a. c. 43 r. *Dicta die 17 Aug. 1490.*

Tertio... Conciosiacosa che Jacopo Soggi sia stato p(er) danni dati in una certa som(m)a co(n)depnato et consegnato al Com-

[1] Devo molti ringraziamenti, per l'accurata trascrizione di questo Documento, alla Sig.a Dott. Giulia Camerani dell'Archivio di Stato di Firenze.
Nell'Archivio di Stato di Firenze, Notarile. Fra i Rogiti di Ser Brandino Brandini di Monte S. Savino, esistono altri contratti riguardanti il Soggi, nel volume B. 3267 (1525-29) a. c. 250 e 255, e nel V.B. 3268 a. c. 240.

(issario), et messo in (custo)dia. Et decto Jacopo recusa no(n) volere paghare alleghando essere ciptadino fiorentino, che sopra di ciò generalmente et spetialmente co(n)sigliare et prouedere si possa etc...

a. c. 43 v. *die 25 Aug. 1490.*

Convocato... el publico et generali co(nsiglio),... Item el decto Giovanni (Galletti)sopra la terza di Jac. Soggi co(n)sigliando disse che essendo decto Jac(opo) te(r)razano de la terra nostra, sia tenuto et debba pagare come gli altri mo(n)tigiani. Sopra el quale co(n)siglio messo fu el solepne partito et quello legiptimamente fu vinto per fave quaranta nere etc.

IV.

ARCHIVIO COMUNALE DI MONTE S. SAVINO. Libro delle Riforme 4, (dal 1503 al 1512).

a. c. 186. *die 26 Martii 1507.*

Congregati e' Signori etc... stantiorono a M° Nic(olò) di Jacopo Soggi dipintore per parte di suo pagamento di pictura et immissione d'oro sopra uno marzocco existente sopra la citerna di pia(z)za lire septe cioè *L. 7*

Ib. a. c. 187 die 3 Apr. sono pagati fiorini 5 a Biancalma scarpellino per « la manifattura di detto marzocco con dado e capitello » e lire 7 a M° Andrea di Niccolò (il Sansovino) che lo disegnò e avviò (« per sua manifactura in inceptarlo »).

V.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE. Notaro Brandino Brandini B. 2363 (dal 1511 al 1515).

a. c. 160 r. *die 18 Oct. 1514.*

Actum a Monte S. Savino. M° Andrea (il Sansovino), presente, compra da « Jacopo Soggi de Florentia et terrigena Montis S. Sabini » terre per lire 70 s. II.

Ib. a. c. 160 v. M° Andrea compra dal medesimo altro terreno di 9 staia per ducati 45 in oro.

VI.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE. notaro Brandino Brandini B. 2366 (dal 1522 al 1525).

a. c. 24 r. *die 9 Oct. 1522.*

Actum in Monte S. Savino « in domo Magistri Andree ».

Il Sansovino compra 5 staia di terra per 30 ducati da *Maestro Niccolò di quondam Jacopo Soggi, de Florentia, terrigena Montis.*

Ib. a. c. 25 die 9 Oct. 1522, promessa legale da parte di M° Andrea di retrovendita allo stesso M° Niccolò Soggi della stessa terra, valevole per tre anni, legata alla restituzione di un prestito in denaro fattogli del medesimo Sansovino.

VII.

ARCHIVIO COMUNALE DI MONTE S. SAVINO. Libro delle Riforme (dal 1520 al 1524).

a. c. 152 r. *die 20 Sept. 1523.*

Congregati e' sign. Priori etc... Quarto. La compagnia d(el)le donne per haver alocato la comunità al tempo dela peste di far certa tauola et per no(n) poter pagare M° Nicolò Soggi pictore, adimandono per l'amo(r)didio qualche limosina...

NOTIZIARIO

Su « Il riposo » di Raffaele Borghini

La grande opera di Giorgio Vasari non ebbe, per molto tempo, continuatori veri e propri, giacchè solo nel sec. XVII comincerà la straordinaria fioritura di storiografi che durerà fino al sec. XIX: avremo allora il Baglioni, il Passeri, il Bellori, il Bottari, il Baldinucci, il Milizia, fino al Lanzi, al Cicognara e a tutti gli altri ottocentisti, per menzionare solo gli italiani.

I continuatori più vicini allo scrittore aretino, nel tempo, furono il fiammingo Van Mander e il fiorentino Raffaele BORGHINI, autore de *Il Riposo*. Di quest'ultimo quasi nulla sappiamo.

Nacque nel 1541, morì, forse, nel 1588. Frequentò gli ambienti intellettuali di Firenze, fu un intellettuale anch'egli, e conoscitore e forse collezionista notevole di opere d'arte; caratteristiche in lui le velleità di artista, secondo la moda del tempo, per cui ogni erudito si credeva in possesso delle facoltà adatte e necessarie a renderlo artefice, nel senso originale e autentico della parola.

Cosí fu autore anche di rime varie, compose una commedia pastorale in versi (*La Diana pietosa*) e scrisse due commedie in prosa con intermezzi poetici. Queste opere non hanno significato artistico nè per la storia della poesia, nè per quella del teatro.

Ma *La Diana pietosa* ci interessa per la dedica alla prima edizione in cui l'autore parla di una specie di crisi spirituale della quale soffrì, e che arricchisce le schematiche sue notizie biografiche: *Molto tempo ha che da torbidi pensieri, cure bisognevoli e noiose sollecitato, non solo mi fu forza tralasciare gli amati e dilettevoli studi, ma quasi aver per costante che per lo migliore di me fosse dalle care Muse l'eleggermi perpetuo e volontario esilio.*[1]

Ma superata la crisi per l'amicizia di Baccio Valori che lo conduce in una villa nei dintorni di Firenze, e sospinto agli ideali pastorali, compone appunto *La Diana pietosa*; e dopo due anni dà alle stampe l'opera sua più importante: *Il Riposo, in cui si tratta della pittura e della scultura dei più*

---

[1] R. BORGHINI, *La Diana Pietosa*. Per Giorgio Marescotti, Firenze, 1582.

illustri professori antichi e moderni, che ebbe la sua prima edizione in Firenze nell'anno 1584, nella stamperia di Giorgio Marescotti.

Il dialogo, ambientato nella villa omonima, e abbellito, in omaggio agli ideali pastorali, con descrizioni di uccelliere, boschetti, poggi e fontane, si svolge tra Bernardo Vecchietti, ospite munifico, e gli amici Ridolfo Sirigatti, Baccio Valori e Gerolamo Michelozzi.

Pur avendo per noi innegabili pregi, l'opera del Borghini non è lavoro di eccezionale originalità, e per gli argomenti portati nel corso della trattazione, e per la maniera di presentarli; nè dal punto di vista letterario la sua lingua, presa ad esempio dell'Accademia della Crusca, ha, nel periodo lungo e ben tornito, l'attrattiva, la vivezza, il fascino della lingua, pur non troppo ricca, di Giorgio Vasari.

Il Borghini riflette nel suo dialogo la cultura ed il pensiero del suo momento, espressione, probabilmente, di una corrente di opposizione, forse mantenuta nei limiti di una fredda cortesia, all'ambiente che aveva dato un artista, il Vasari, che aveva scritto per artisti.

Egli è, come dice lo Schlosser, « l'ultimo dei profani dell'Italia centrale »; ed al principio del secondo libro chiarisce i suoi intendimenti: *Le cose che ho scritte, le ho scritte per coloro che non le sanno, e di saperle, o per utile o per diletto, si pigliano a piacere; perciò essi che le sanno non le leggano*[2].

L'autore scrive, dunque, per gli amatori d'arte, il più delle volte di nobile ceto, per i collezionisti, per i quali doveva nutrire una indiscussa simpatia, se si pensa alla minuta descrizione che egli fa delle *meraviglie* di Bernardo Vecchietti, all'importanza con la quale sottolinea la figura di Tintoretto collezionista, ed infine ai richiami che di quando in quando fanno i quattro gentiluomini a Raffaele Borghini raccoglitore ed amatore di cose d'arte.

Anche per questa ragione, forse, i quattro libri de *Il Riposo* hanno una intonazione leggermente e piacevolmente cortigiana, confermata anche dal tono garbato e disinvolto col quale si dà principio, con una disquisizione teorica, ad ognuna delle quattro parti.

Così nelle prime pagine troverà posto l'oziosa disputa, di moda allora, sul tema: quale delle due arti sia più nobile, la Pittura o la Scultura. Baccio Valori segue nel suo lungo discorso le linee generali della conferenza di Benedetto Varchi, e salomonicamente conclude col dire che Pittura e Scultura sono arti ugualmente nobili e perfette, informate ad uno stesso fine, cioè ad una artificiosa, ovvero artistica, imitazione della natura. In questa maniera il Borghini precisa ed afferma il principio naturalistico, elemento essenziale del suo pensiero.

Sempre nel primo libro i quattro amici vengono a discutere sull'*invenzione* del pittore, ed a questo proposito il Valori ricorda di aver letto il dialogo di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano sugli errori d'invenzione, particolarmente sul « Giudizio Finale » di Michelangelo, ed il discorso è portato perciò sul *deco-*

---

[2] R. BORGHINI, *Il Riposo,* ecc. Per Giorgio Marescotti. Firenze, 1584.

rum dell'invenzione; se il Gilio aveva criticato Michelangelo, il Borghini può biasimare Tiziano o Pontormo, perchè non si sono attenuti ai dovuti testi per alcune loro opere. L'invenzione diventa dunque una convenzione: tutto deve essere preciso, chiaro, tradizionale, consueto; il pittore controllato e classificato. Ha origine infatti da questi ragionamenti la déprecata divisione in pittore poetico, storico e misto. Deprecata quanto duratura, chè nel secolo scorso esisteva ancora, apprezzata ed incoraggiata, la categoria del pittore storico.

Il pensiero contemporaneo influisce nelle espressioni borghiniane che, pur mantenendosi nel limite della classica chiarezza cinquecentesca, rivelano una qualche inquietudine nuova. Il Borghini è coetaneo del pittore manierista; si approssima l'avvento dell'estetica seicentista ugualmente alta e perfetta, agli occhi della critica moderna, di tutte le estetiche di ogni tempo, se impersonata da spiriti di vera tempra artistica. Ma le forme rinascimentali si alterano e si trasformano in forme barocche, le espressioni intense si mutano in estasi esteriori, e l'esibizione del sentimento prorompe dalle tele e dalle statue con lo sfarzo dei tessuti, delle carni, dei panneggi. Si annuncia il capriccio nell'arte. Il Borghini forse lo presagisce con l'inquieta prescienza degli uomini semplici.

Nel discorso sul *decorum* è preso da scrupoli moralistici, e si affretta ad interpretare il gruppo del Giambologna come « Ratto delle Sabine », rifuggendo dall'idea di chiamarlo ratto di Fineo, perchè, come spiega lo stesso Borghini all'artista, si incorrerebbe in errori di invenzione, di poca osservanza e precisione storica, e soprattutto si sbaglierebbe, innalzando ai fastigi di un gruppo marmoreo *il pensiero vano e poco onorevole di Fineo*. Così, poichè Borghini, i suoi amici e i suoi coetanei hanno bisogno di un'etichetta per giungere alla comprensione del meramente contenutistico in una opera d'arte, è necessario che questa etichetta abbia un suo carattere di moralità e correttezza.

Per la stessa ragione, fino alla fine del primo libro, per lunghe pagine, gli amici dissertano sulla convenienza o meno dei nudi nell'arte e soprattutto nelle chiese, e si giunge a tracciare in qual modo debbano essere compiute le opere religiose.

Questa può essere considerata l'estetica di un manierismo a cui il pregiudizio del *decorum* e del morale fa il maggior danno. E il ricordo dell'Ammannati, portato ad esempio tipico dell'artista pentito, qui, come altrove, pare ancora perseguitarlo, con il ricordo della sua crisi artistica e morale. Così lo spirito dell'autore, forzato dall'apporto della cultura contemporanea e dal riflesso delle teorie del Manierismo, dà, specialmente nel primo e nel secondo libro, uno specchio chiaro e fedele della società responsabile della sua formazione e della sua educazione.

Ma se il primo libro de *Il Riposo* ci interessa per il contenuto teorico e dottrinale, ed il secondo per la rassegna delle opere d'arte in Firenze (traccia di una prima guida *sui generis*, che segue un turistico ordine deambulatorio), più importanti ancora per noi sono il terzo e il quarto libro che contengono un breve disegno storico degli artefici di tutti i tempi, fino ai contemporanei.

Le Vite vasariane sono naturalmente la fonte, ma la scelta del Borghini è lacunosa fino alla vita del pittore Giorgio Vasari, e strana, perchè si occupa sovente di fatti di pochissima importanza; e per questa ragione certe vite sono brutti concentrati, anzi mal concentrati dell'opera vasariana.

L'immagine della infanzia, fioritura e maturità dell'arte che Vasari aveva tratto dal pensiero degli antichi (Floro, Velleio Patercolo), è ripresa dal Borghini, ed anche la definizione del disegno che si trova nelle prime pagine, anche se semplificata ed abbreviata, rimane nella sostanza vasariana, e si può considerare un particolare della visione naturalistica: *Il disegno* (parla il Sirigatto) *non estimo io che sia altro che un'apparente dimostrazione con linee, di quello che prima, nell'animo, l'uomo si avea concetto e nella mente immaginato*:[3] processo che deriva dalla cognizione di tutte le cose della natura. Il Baldinucci nel 1681 darà ancora una analoga definizione. Per la trattazione dell'arte antica il Borghini rimanda a Plinio e al Vasari: del resto ricalca riassumendola, la lettera dell'Adriani. Naturalmente, perciò, da Nicia ed Aristarete, l'arte non si riaffaccia nel mondo che con Cimabue. Con parsimonia parla dei Fiorentini e dei Pisani, trascurandone molti, quasi con la fretta di arrivare ad un punto dove la falsariga vasariana non possa servirgli più. Per questo, dopo aver parlato di Giotto, dice di essere stato lungo perchè *egli fu veramente quello che ritornò in luce la pittura.* Ma prosegue: *degli altri che seguiranno ne dirò brievemente*[4], per poter parlare di tutti nel poco tempo concesso al dialogo.

Parla di un numero maggiore di artisti quattrocenteschi, dimostrando però un interesse fiacco e superficiale, ripetendo le stesse citazioni, poetiche o no, che avevano confortato anche le vite vasariane; sono almeno ricordati, tutti quelli trattati dal Vasari, tranne strane eccezioni che dimostrano non tanto dimenticanza, quanto errori di valutazione. Così non tanto stupisce, per esempio, l'assenza di Nanni di Banco e del Pinturicchio, quanto quella di Iacopo della Quercia, di Francesco di Giorgio Martini e di Piero della Francesca.

Da Leonardo da Vinci fino a Michelangelo continua la parafrasi dell'opera vasariana; per il Grande la lunga vita dell'Aretino non dava possibilità di sunti, ed allora il Borghini si contenta di enumerare le opere principali. Anche secondo il Nostro, naturalmente, con Michelangelo si raggiunge l'acme della parabola ascensionale dell'arte, ed è incerto se convenga arrestarsi a questo punto *acciocchè non convenisse, essendo saliti in cima al monte, volendo più avanti trascorrere scendere al basso*[5].

Il Borghini paga poi il suo tributo a Giorgio Vasari, dilungandosi nella enumerazione e descrizione dei suoi lavori, ed accennando, in fondo, all'opera delle Vite, con poche parole, apprezzandola con un certo sussiego: *e divero fu scritta assai felicemente e con buono stile*[6]. E' tutto. Comincia quindi a parlare degli artisti viventi e scrive prima dei non fiorentini, dei forestieri, cioè, scusandosi se, per ignoranza, ne tralascerà qualcuno. E inizia con Iacopo Robusti, il Tintoretto, *eccellente pittore.*

Ora non c'è più copia, aneddoto o leggenda: c'è cronaca quodiana, sforzo, ricerca di avvicinarsi agli ultimi, ai moderni; e si può pensare che veramente da animo sincero fosse dettata l'approvazione per il Tintoretto,

[3] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 137.
[4] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 195.
[5] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 517.
[6] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 551.

se egli riesce a dire che, sì, *prese per principal maestro l'opera del divino Michelangelo* e *nel colorire dice di aver imitato la natura e poi particolarmente Tiziano,* ma conclude, infine, che per *invenzione, attitudini,* e *colorito* è, per suo proprio istinto naturale *copioso fiero e vaghissimo* [7]. Dunque il Borghini ha compreso l'artista se intende che nè il disegno michelangiolesco, nè il colorito tizianesco hanno potuto più dell'impeto creativo, originalissimo. Non riesce ancora a penetrare completamente la ragione nuova della bellezza dei veneziani, ma l'ammirazione è indiscussa e sincera.

Dopo il Tintoretto è ricordata anche la figlia Marietta; e poi Iacopo Palma il Giovane, di cui fa gran lodi; e parole di alto apprezzamento ha per Paolo Veronese, giovane anch'egli, *instancabile ancora nell'adoprarsi con gran profitto nella pittura.* Con brevità, ma con maggior copia di parole ammirative ricorda i Bassano e chiama Iacopo *rarissimo nel colorire* perchè *distende i colori con tanta vivezza e grazia,* lodandolo perchè al figlio ha *insegnato questa sua bella maniera di dipingere* [8].

E conclude la rapida rassegna con una considerazione di ricordo vasariano: *E si può dire che questi pittori veneziani grandissimo studio pongono nella vaghezza dei colori, molto più che non fanno nell'eccellenza del disegno* [9]; ma non sembra tuttavia che questa circostanza gli dispiaccia troppo.

Del resto, poichè assicura che anche a Firenze ci sono quadri del Bassano, evidentemente la pittura veneziana lo aveva bene impressionato; come doveva essere a quell'arte favorevole anche l'ambiente degli amatori fiorentini, se queste tele entravano nel *sancta sanctorum* dell'arte: poichè per il Borghini Firenze è ancora il centro artistico, e non gli par possibile che abbia ceduto a Roma la palma ottenuta da secoli. Dunque il gusto di Firenze dovrebbe essere determinante; ma la novità artistica più importante del momento è, in verità, questo volgersi a guardare artisti forestieri e l'interessante copiosità delle correnti culturali che interferiscono e creano ambienti ed atmosfere da cui saranno generati artisti nuovi.

Dopo aver parlato del Muziano, del Fontana, del Passarotti, dello Zucchero, del Baroccio e di qualche altro pittore, torna a Firenze, dove *l'arte del disegno, in maggior copia, da Cimabue in qua, e per avventura in maggior eccellenza che in altra città del mondo, si è fatta conoscere e si fa tutto giorno*: parole gonfie di orgoglio cittadino [10]. E comincia dagli stranieri operanti a Firenze, lo Stradano e il Giambologna, di cui parla copiosamente e con ammirazione, e nell'ultima parte porta il discorso sui fiorentini viventi: l'Ammannati, il Macchietti, il Naldini, Santi di Tito ed altri ancora che sono ricordati ed elogiati senza discrezione.

Ma per noi il valore del Borghini è in quell'attimo di comprensione e di ammirazione ai veneti, che introduce con disinvoltura nell'ambiente e nel gusto fiorentini, con una sicurezza che ci assicura che un interesse di conoscenza e una benevolenza di critica erano già apparse nel circolo degli estimatori.

L'influenza che la *Venezia città nobilissima* di Francesco SANSOVINO, edita nel 1581, ebbe sul Borghini è notevole, ma non tanto per le notizie

---

[7] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 551 e sgg.
[8] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 563.
[9] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 564.
[10] R. BORGHINI, *op. cit.* pag. 578.

che nel nostro sono più minute ed esaurienti, quanto come indice di un interesse che va facendosi generale intorno all'arte veneziana.

Se il Borghini, dunque, partito da rigide premesse teoriche, che sembravano precludergli la comprensione dell'arte, pare ad un tratto dimenticarle per lodare senza riserve certa pittura forestiera, si deve convenire che il suo sistema critico ha scelto allora una importante libertà di giudizio, accingendosi a dire cose nuove; e se è meno ricco di apprezzamenti che di descrizioni, è necessario ricordare che anche queste contengono un elemento di giudizio veramente notevole.

Ed allora noi vorremmo perdonargli anche due compiacenze, oltre a tutte le altre preoccupazioni moralistiche e dottrinali: quella di aver messo nel titolo *Il Riposo, in cui si tratta dei più illustri professori antichi e moderni,* dove la parola « professori » assume già un tono di gonfia austerità che sembra voler dare un sapore accademico, che poi manca quasi completamente, all'opera. E l'altra di insistere a far parlare dei pittori e scultori il Sirigatto, unico artista della compagnia, quasi che l'autore, essendo un profano, voglia dar così garanzia della bontà dei giudizi presso il pubblico.

Malgrado questo, però, non fu per noi il Borghini il *solennissimo capocchione*[11] quale il Baldinucci lo definì disprezzandolo perchè aveva ripetuto, così gli sembrava, quanto aveva detto il Vasari; anzi è possibile riaffermare e stabilire l'interesse del suo lavoro, più importante e valido là dove, esaurendosi la fonte troppo autorevole del Vasari, le notizie divengono originali, e lo scrittore riveste qualche volta, se pur raramente, di qualche personale giudizio, la sua scarna prosa di rigoroso informatore.

SANDRA ORIENTI

[11] F. BALDINUCCI, *La veglia sulle belle arti,* Firenze, 1774.

Su un disegno botticelliano

Mario Ferrara, nel suo recentissimo volume sul Savonarola (Firenze, ed. Olsckhi, 1952) pubblica una stampa del Quattrocento rappresentante « Il Trionfo della Fede », identificandola per opera di Sandro Botticelli. L'attività del Botticelli incisore — afferma l'A. — è documentata dalle parole del Vasari [1], il quale aggiunge però che i suoi disegni, una volta stampati, risultarono *in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto.* Rileva tuttavia che *il meglio che si vegga di sua mano è il Trionfo della fede di Fra Girolamo Savonarola da Ferrara.* Ma il Milanesi annota : « Non conosciamo veruna stampa del Botticelli con questo soggetto ».

Molti studiosi indotti dall'affermazione del Vasari hanno indagato e cercato quel disegno, ma invano. Il Ferrara ritiene di poterlo riconoscere nella stampa (fig. 1) che illustra il testo quattrocentesco di Domenico Benivieni sulla dottrina del Savonarola [2]. La stampa rappresenta la visione avuta, secondo il Benivieni, dal Savonarola la notte del 31 marzo 1496 e da lui illustrata al popolo nella 48ª predica « Sopra Amos e Zaccaria » tenutasi il 10 aprile dello stesso anno.

È indubbio che il soggetto corrisponde a quello citato del Vasari : il « Trionfo della Fede » ; ed è anche probabile che all'origine vi sia un disegno del Botticelli. Certo è che ne abbiamo qui una libera interpretazione dell'incisore, che lo ha tradotto con uno segno spezzato e duro che toglie alla composizione quell'unità e quell'armonia propria delle opere del Maestro.

La Redazione

---

[1] G. Vasari. *Le vite,* ed. Milanesi, 1878, vol. III, pag. 317 : *comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa.*

[2] D. Benivieni. *Trattato in defensione e probazione della dottrina e profezie predicate da frate Jeronimo da Ferrara nella città di Firenze,* 1496

Fig. 1 - MANIERA DEL BOTTICELLI - *Il trionfo della Fede.*

Sull' iconografia di Gerolamo Casio

In un articolo comparso nel n. 3-4 (1951) di « Rinascimento » (M. Reggiani-Rajna, *Un po' d'ordine fra tanti Casii*, pagg. 337-383), l'Autrice si pone un problema ben delineato: quello della consistenza iconografica e attributiva della nutrita serie dei ritratti dell'orafo-poeta Gerolamo Casio (1464-1533).

Il metodo seguito per giungere a una chiarificazione in questo campo è quello di un attento e compiuto esame dell'opera poetica del Casio, rapportata ai documenti coevi per cui l'A. viene a integrare i dati visivi delle vere o presunte effigi, e ciò a partire dalla più attendibile, il ritratto quale donatore nella « Pala Casio » (attualmente al Museo del Louvre) dipinta, secondo le antiche fonti, nell'anno giubilare 1500, dal Boltraffio per la bolognese chiesa della Misericordia (della pala vengono pubblicati nell'occasione inediti particolari foto-radiografici).

Della somma di conoscenze in tal modo acquisita l'A. si giova per investire il problema centrale della ricerca, cioè l'attendibilità della vigente attribuzione allo stesso Boltraffio del « Ritratto giovanile di Gerolamo Casio » (n. 319 della Pinacoteca di Brera). Il problema viene risolto negativamente, su di un confluire di dati e argomenti cronologico-storici e stilistici che portano l'A. a ritenere invece quest'opera di Francesco Francia e dipinta intorno al 1490. Una seconda questione, questa volta di carattere puramente iconografico, è risolta dall'A. con l'identificare nel supposto « Ritratto di Gerolamo Casio » (n. 51 della coll. Devonshire, Chatsworth, assegnato al Boltraffio a partire dalla Mostra londinese del 1898) non già il poeta, ma la protagonista del suo *Canzoniere* amoroso, Costanza di Ercole Bentivoglio (1490 c.-1525). Ciò porterebbe a datare la pittura al tempo « bolognese » del Boltraffio, e più precisamente agli anni 1501-2.

Il resto dello studio assolve l'impegno di trattare l'iconografia Casiana, sgombrando il campo da « pericolose leggende » che, secondo l'A., ne hanno intralciato l'esame, e trattando particolarmente i diversi problemi.

Fra i rimanenti presunti ritratti del Casio l'A. ravvisa il poeta nel boltraffiesco « Ritratto in nero » della collezione fiorentina Contini-Bonacossi, mentre resta in dubbio riguardo al « Profilo di gentiluomo » della collezione Mond nella Galleria Nazionale di Londra, pure di mano del Boltraffio. Esclude decisamente come anacronistiche le identificazioni del poeta in due figure giovanili con freccia, l'una passata alla Galleria di Mosca dall'Hermitage di Leningrado, e nota sotto il nome di « San Luigi di Francia » o di « San Sebastiano »; l'altra nella collezione scozzese di Lord Elgin. Ambedue di scuola vinciana, anticamente ritenute del Maestro, ma di discussa attribuzione.

Finalmente un « avviso di ricerca » è lanciato per altri due ritratti: il primo riconosciuto nel 1842 per il Casio da G. Giordani e attribuito al Boltraffio nei cataloghi della metà dell'800 della bolognese Galleria Zambeccari, perduto fra il 1850 e il 1881, data dell'assorbimento della collezione nella Pinacoteca di Bologna; il secondo contrassegnato, almeno fino al 1923, come « Autoritratto » del Perugino nel Museo provinciale di Hannover (ma da A. Venturi assegnato a Francesco Francia) e misteriosmente sparito negli anni successivi.

* * *

Di questo lavoro è comparso un largo riassunto nel volume *Bologna per il V centenario della nascita di Leonardo* (15 aprile 1952, pp. 21-32), in cui sono più particolarmente trattati alcuni argomenti di carattere bolognese: così la identificazione (in luogo di quella tradizionalmante trasmessa, del Casio) di Alessandro, figlio di Giovanni Bentivoglio, nel « pastore » a destra della « Adorazione » del Francia nella Pinacoteca di Bologna. Da notare anche la proposta di abbassare, portandola dal 1493 al 1498 circa, la data del « Concerto » bentivolesco di Lorenzo Costa, conservato a Lugano nella collezione Thyssen.

RECENSIONI

Nanni di Banco e la critica

In un ambiente di netta affermazione plastica e formale, quale è il fiorentino, la scultura precede di diritto la pittura; ciò avvenne per Arnolfo riguardo a Giotto e ciò dovette avvenire — nel complesso svolgersi del primo Quattrocento — per Nanni di Banco rispetto a Masaccio.

Vediamo come lo ha compreso la critica; la quale si è più volte occupata di Nanni di Banco, fino al Vaccarino, che, superando ogni posizione anteriore, lo ha incondizionatamente (se non sempre razionalmente) esaltato.

Essendo la scultura per il rinascimento una visione multipla, che non si risolve quasi solo come nell'antichità greca in una principale o frontale che dir si voglia, ma in una visione che interessa profondamente lo spazio tutto entro cui si snoda; è ovvio che le normali riproduzioni che se ne offrono ne limitino e ne tradiscano quasi sempre il significato. Il volume del Vaccarino, sebbene non lo dica, riconosce, molto più di quello del Planiscig, la necessità di presentare la scultura attraverso una fotografia *ad hoc,* secondo quanto aveva offerto il Kennedy con i suoi libri sui monumenti di Desiderio e di Rossellino in Santa Croce. Il che finalmente li rivela, riproducendoli nella molteplicità dei loro aspetti.

Il libro del Vaccarino, se è quindi di poca critica, è, come oggi si usa dire, di squisita lettura. Ed ecco perchè diventa il preambolo di un più efficace discorso e giudizio per Nanni di Banco.

Tutta la critica va pertanto rivista in base di questo nuovo e, ci auguriamo, aumentabile sussidio, e perciò troviamo utile riparlarne.

I contributi della Brunetti [1], del Lànyi, del Planiscig e del Bottari permisero importanti precisazioni sulle pur scarse opere dell'artista. In particolare il Lànyi, con l'attribuzione dell'« Isaia » (il supposto « Daniele ») ed il Planiscig con quella del profetino di destra della Porta della Mandorla

[1] Ringrazio particolarmente la Dr. Brunetti, che ha iniziato i suoi saggi su Nanni alla scuola del prof. Fiocco e prosegue tanto alacremente gli studi sulla scultura toscana del Quattrocento, per le cortesi e interessanti anticipazioni dei suoi ultimi lavori.

(contestato dal Valentiner, ma ripreso dal Vaccarino), fornirono fondamentali chiarimenti alla sua prima attività.

Tanto il Lànyi, quanto il Planiscig gli attribuiscono in sostanza una incapacità a liberarsi da elementi contrastanti, che il Planiscig (articolo del 1942, volume del 1946) tutt'al più definisce, notando nel maestro un « innesto dell'antichità classica » quasi in forma *additiva,* « che non è » quindi « una fusione ma una sovrapposizione di elementi nuovi a quelli della tradizione », un fenomeno *anti-lettera* per il vero rinascimento, una moda passeggera, che non esclude nella Porta della Mandorla « un palese ritorno al *gotico* », dopo l'« intermezzo anticheggiante » di Or San Michele. Definizione la quale, a ben guardare, risolvendosi in una totale condanna, potrebbe giustificare un saggio, ma non la necessità di quella monografia, che egli stesso ha dedicato al maestro.

Il Bottari, indicata sulla scorta del Salmi una forse discutibile discendenza arnolfiana, in quanto si riferisce a una indiscriminata classicità medioevale, proposta anche dal Longhi, non contraddicendo al Planiscig nell'ammettere la tesi di un classicismo senza coscienza umanistica, ne rileva la validità, che trascende una moda passeggera, perchè tiene « impegnati per lungo tempo gli spiriti più colti », alimentando « l'idea di un rinascimento come ritorno all'antico ». Questo fenomeno, riconoscibile anche nella letteratura, di « filologismo umanistico » è in fondo una posizione intermedia « tra il divagante manierismo dei tardo gotici e l'affermarsi della visione più propriamente rinascimentale ».

« Momento marginale » in Donatello e in Jacopo della Quercia, e non definitivo nello stesso Nanni di Banco, che alla fine « cede al fascino dell'arte *cosmopolitana* », cioè internazionale; senza di lui però « non si intende nemmeno tutto un aspetto della scultura fiorentina, mal coperto dal generoso manto donatelliano ». Questo sempre secondo il Bottari.

Nell'ampio quadro della scultura quattrocentesca, il Galassi riscontra subito in Nanni di Banco lo « scultore genuino », che ben presto si sforza di « temperare il linearismo gotico nell'ampiezza e solidità dell'impianto », elaborando, in varie opere, fruttuosi elementi antichi, fino al « ricorso gotico » [2].

Il che, a ben vedere, ci riconduce alle conclusioni del Planiscig.

Per il Vaccarino, invece — sostituito al criterio evolutivo quello di un continuo vivificarsi — Nanni è l'« artefice primo e massimo del Rinascimento », che è più ritorno alla natura che all'antichità; senza di lui sono incomprensibili gli sviluppi di Donatello e Luca della Robbia, e incolmabile il vuoto fra Giotto e Masaccio.

Nanni di Banco « giunse per primo », (sempre secondo il Vaccarino) « studiando e dominando il vero, ad una piena libertà di forma, e portò la forma ad una sintesi e ad una nobiltà di canoni che solo i greci avevano prima raggiunta; e conquistò finalmente forme astratte purissime che rimangono insuperate, e sono forse le più elevate conquiste delle arti figurative ».

---

[2] G. GALASSI, *La scultura fiorentina del Quattrocento,* ed. « Valori plastici », Milano, 1949, pag. 61 e segg.

Mezzo, dunque, della sua ascesa lo « studio scrupolosissimo del vero » e la « costante ricerca di canoni di statica e di composizione ». Nelle statue rivela la « forza formidabile della sua personalità di scultore puro »; il suo rilievo ha valore « essenzialmente plastico ».

L'« Assunta » della Porta della Mandorla, superati gli ultimi legami col vero, attua « canoni ideali », « purissime forme astratte ».

Oltre le notate benemerenze del Vaccarino, ha valore l'affermazione perentoria della grandezza di Nanni di Banco, anche se talora appaia piuttosto una generosa esplosione sentimentale che una provata realtà, come dimostra l'appello alla grecità che con il rinascimento non ha proprio a che fare.

Si tenga anche presente la riserva del Longhi espressa nella prefazione; e l'insistenza con cui il Fiocco sostenne sempre il valore fondamentale dell'artista.

* * *

La pur breve gamma di attività di Nanni di Banco non impedisce conquiste assolute, non già attuate col solo studio del vero, ma superando persistenze gotiche attraverso una operante attrazione classica.

Nelle prime opere specialmente è più manifesta la giustapposizione di gotico e di non-gotico, e i vari studiosi lo hanno ampiamente indagato.

L'incitamento antico, che già in esse trapela, si rafforza poi e diviene sempre più una scelta necessaria, e affinità stilistica, la quale supera e brucia quello « stadio filologico » dell'umanesimo, che il Bottari ha chiarito.

Ma anche nelle statue che possono sembrare anticheggianti (come i « Quattro Santi Coronati »), pur giudicando da diverse visuali, i critici riscontrano componenti di altra origine, che escludono un totale sovrapporsi del classicismo e lo palesano un raggiungimento e quasi una dichiarazione di programma.

Che dire poi di opere quali il « San Luca » o il « Sant'Eligio », ove il rigore formale fiorentino si esalta senza deroghe o divagazioni dell'antico? Queste non possono non indicare, pur nel superamento di fattori estrinseci, vicini o lontani, fusi nel calore di una interiorità austera, che individua per sempre lo scultore confermandone la grandezza, la necessità di quel preambolo.

L'antico pertanto non è limite che confini l'artista nel grigiore di una situazione chiusa, e quasi lo soverchi, ma un mezzo per uscire dal gotico, e ritrovare pienamente se stesso. È quindi, va detto ben chiaro, per Nanni una necessità, non una divagazione.

Tanto più se il frontone della Porta della Mandorla non viene considerato conseguenza di un ritorno (il che avrebbe resa effimera la sua rinnovazione), ma, giustamente, col Vaccarino, un ulteriore perfezionarsi, e proporre importanti anticipazioni, notate da quelli stessi che propendono per un vano e ingiustificabile ritorno al gotico.

Non si può includere nel goticismo la somma libertà compositiva, che dilata le faccie degli angeli e ne misura il volume, e scuote vigorosamente il panneggio, al di là di ogni preziosità convenzionale ben altrimenti vincolante; la quale supera lo spazio stesso (quello sì gotico) della cuspide fiorita dove l'opera è rinserrata.

* * *

Il fare plastico, quindi, grave, di Nanni di Banco, che nulla ha di decorativo, lo colloca nel pieno della più autentica corrente fiorentina, la quale è misura, esattezza volumetrica, e anche calcolo, giacchè il rinascimento è ragione oltre a bellezza, con una trama così pura che difficilmente poteva allora essere superata.

È noto che fino ad un dato momento esistette un certo parallelismo, almeno nell'operare, tra Nanni di Banco e Donatello; ma poi l'attività del secondo si svolse più complessa, più vasta, più ricca di esperienze. Potrà il Vaccarino supporre influssi di Nanni su Donatello, che altri non riconoscono; non direi però con lui, che « fu proprio Nanni a staccare Donatello dalla maniera del Ghiberti e indirizzarlo decisamente verso lo studio del vero », perchè è ben altro il « vero » di Donatello in confronto a quello nobilitato di Nanni (ce lo dice lo stesso Vaccarino), e, d'altra parte la vena ghibertiana resta sempre in Donatello fino alla suprema conquista dello « stiacciato ».

A differenza di Nanni di Banco, che s'appoggia al classicismo, il Ghiberti non esce dal gotico, ma tenta di rinnovarlo immettendovi il rinascimento e ne nasce in fondo il compromesso di un pittoricismo non genuino, come ha ben chiarito Lionello Venturi.

Egli infatti non rinuncia alla linea, ed usa l'oro, che smorza le ombre, con risultato accentuatamente astratto e con metodo tenacemente medioevale; resta un delizioso e raffinato modellatore nel piccolo, che tocca solo tasti lievi e non supera il passato, operando in un mondo tenue, concluso, « umbratile », come quello di Masolino.

Donatello lo interpreta e lo salva, trasformando il linearismo ghibertiano in pieno pittoricismo, destinato a rafforzarsi nelle vie del Settentrione; mentre una parte della scultura in Firenze, per opera sua, si orienterà verso quella che il Galassi chiama l'avventura antiplastica (quindi un po' estranea alla Toscana, ma quanto profittevole per il Veneto!), alla quale porrà termine Michelangelo. Inutile dire che l'impeto pittorico donatelliano, per cui il disegno si scioglie nella luce, è antitetico al plasticismo solenne e lento di Nanni di Banco, come l'asistematicità del primo è aliena dal regolare modularsi fiorentino del secondo.

Il filone di Nanni di Banco plasma così Luca della Robbia e arriva a Michelangelo, che mostra una sensibilità lontana non solo dal Ghiberti, ma da Donatello stesso, da cui non dedusse lo « stiacciato », se non momentaneamente, trasformandolo, e neppure l'uso del bronzo, adatto a vibrazioni pittoriche, preferendo il marmo, che Nanni usò inderogabilmente in tutte le sue opere. Nè mancano accenni premichelangioleschi giustamente segnalati dal Vaccarino.

Ma, tornando al concetto iniziale, anche per il grande Masaccio la lezione di Nanni non potè essere vana (già il Salmi lo accenna nel suo volume)[3]. Il modellare ampio, il solenne disporsi nello spazio, la saldezza mo-

[3] M. SALMI, *Masaccio*, ed. « Valori plastici », Milano, 1948.

numentale, la profonda interiorità, il protendersi imperioso dalle nicchie di Or San Michele, come dalle pareti della cappella Brancacci, tutto esprime parentela spirituale e rapporti formali fra i due artisti; e inoltre richiama Masaccio la chiarezza dei nitidi rilievi.

Lezione che, logicamente, determina affinità o echi soltanto, non identificazioni, anche perchè Masaccio rappresenta un momento più avanzato e più libero dall'antico; che per lui non era più rapporto necessario.

Solo così, confermata la grandezza di Nanni di Banco, gli si può attribuire nel Quattrocento il posto che gli compete, e che, se non andiamo errati, è fondamentale tra Brunelleschi e Masaccio. Ciò non infirma, beninteso, la posizione del sommo Donatello, il quale, navigando su tutte le acque, ebbe portata immensa.

Ma, in senso fiorentino, Nanni batte la via maestra.

NINO CARBONERI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

R. LONGHI *Un busto di Michelozzo,* in « Vita Artistica », gennaio 1927, pag. 16.

G. BRUNETTI - *Un'opera sconosciuta di Nanni di Banco e nuovi documenti relativi all'artista,* in « Rivista d'Arte », 1930, XII, pag. 229.

J. LÀNYI - *Il profeta Isaia di Nanni di Banco,* in « Rivista d'Arte », 1936, XVIII, pag. 137.

J. LÀNYI - *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik,* in « Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur », Lipsia, 1932-33.

M. SALMI - *Arnolfiana,* in « Rivista d'Arte », 1940, XXII, pag. 133.

R. LONGHI - *Arte italiana e arte tedesca,* Firenze, 1941.

L. PLANISCIG - *I profeti sulla porta della Mandorla del Duomo Fiorentino,* in « Rivista d'Arte », 1942, XXIV, pag. 125.

L. PLANISCIG - *Nanni di Banco,* Firenze, 1946.

S. BOTTARI - *Una scultura di Nanni di Banco,* in « Emporium », aprile 1948, CVII, 640, pag. 159.

F. R. VALENTINER - *Donatello or Nanni di Banco,* in « La critica d'Arte », 1949, XXVII, pag. 25.

P. VACCARINO - *Nanni,* Firenze, 1950.

R. Salvini : La critica d'arte moderna

La pura visibilità

Il titolo che Roberto Salvini ha preposto alla sua attenta e intelligente raccolta antologica, è titolo impegnativo ma generico. Il Salvini stesso specifica subito, nello studio espositivo che precede la raccolta stesa in modesta veste di « introduzione », di aver voluto riferirsi a un insieme di correnti filosofiche e critiche le quali possono essere riunite sotto l'insegna della « pura visibilità ». In senso specifico, il visibilismo puro è teoria ristretta, e, anche, oggi superata, o in via di modificazione e superamento; in senso lato, è lecito indicare come visibilisti tutti quei pensatori che hanno cercato, sia in sede astratta, sia nell'interpretazione critica puntuale, di guardare all'opera d'arte con mente sgombra da ogni preconcetto contenutistico, intellettualistico, edonistico, psicologistico; che hanno dunque tentato di enucleare il fatto d'arte come fatto a sè, manifestazione libera e autogiustificantesi.

Tenuto su questo piano, il problema resta vastissimo e vago nei suoi limiti : volendo metterlo a fuoco, il Salvini non ha avuto la pretesa di raggruppare le singole soluzioni secondo alcune linee di coerente sviluppo, ma ha seguito un criterio grosso modo cronologico, che tocca, via via, atteggiamenti di pensiero di impostazione diversissima : criterio valido, chè un'esposizione ragionata secondo gli indirizzi critici sarebbe stata quasi impossibile e insoddisfacente; ad essa, poi, si sarebbe richiesta un'esauriente raccolta di nomi, che avrebbe portato la trattazione a sconfinare senza argini nelle più diverse direzioni. Così come ci si presenta, la raccolta antologica offre un panorama chiaro e, nei limiti, compiuto, di tutto un movimento di pensieri e di idee intorno allo scottante, pericoloso e inafferrabile problema della sostanza dell'arte. Nè le si può far torto d'aver trascurato qualche personalità di studioso che ha parlato ai margini dell'argomento, o ne ha trattato in modo non specifico nè sistematico : ad esempio, vicino alle pagine del Riegl sulla validità assoluta di ogni stile in arte (purchè, come dice il Focillon, sia rispettato « lo stile ») e quindi sulla uguale accettabilità e del Barocco e del Classico — teoria oggi ormai d'accezione comune —, avrei gradito leggere alcune delle brillanti e sensibili pagine di Eugenio d'Ors intorno al « momento » barocco e a quello classico. E cito un nome fra tanti.

Tutto questo dico, e insisto, non per fare un appunto di incompletezza alla raccolta del Salvini, ma piuttosto per indicare quanto sia meritorio aver saputo, malgrado l'indeterminata larghezza dell'argomento, riunire brani e capitoli di varie opere, dall'« Origine dell'attività artistica » del Fiedler, ai « Concetti base della storia dell'arte » del Wöfflin, sino alle pagine di critica

diretta del Longhi; tanto da offrirci una visione organica e sistematica delle maggiori correnti visibiliste.

L'esposizione introduttiva del Salvini, che prende le mosse generali indicando sin dove possa rintracciarsi, nella storia del pensiero, un indizio di criterio visibilistico, malgrado la sequenza cronologica secondo sui si snoda, indica con nitidezza i vari lati dai quali il problema dell'arte può essere guardato e inteso (e, aggiungo, non mai solidamente risolto). Nella sua fase più antica, l'impostazione è da un lato prettamente astratta e filosofica, dall'altro — quando vuole accostarsi alla materia viva e concreta del soggetto — empirica e spesso ingenuamente sensistica. Si potrebbe, volendo, risalire a Platone, cui si riallaccia proprio l'Herbart, il primo, in epoca moderna, che imposti il problema visibilistico sul piano filosofico al di sopra di una mera ricerca filologica e sperimentale. Per l'Herbart il Bello, che è armonia, è legato, per sua stessa natura, al Buono: etica e estetica camminano ancora di pari passo, secondo un'esigenza filosofica di classica unità. Se presto questa unità verrà spezzata, non altrettanto facile sarà liberarsi dal concetto di un'identità tra bello estetico e bello artistico: su questa via procederanno filosofi da un canto, e critici diretti — per indicarli con un termine generico: « di gusto » — dall'altro.

Dalle pagine del Salvini risulta evidente l'irriducibilità dell'uno all'altro sistema: la teorica filosofica procede per astrazione, e perviene a risultati notevoli di chiarezza, coerenza e acume, ma inapplicabili alla pratica dell'esame critico. Gli empirici, o gli storici, o comunque tutti coloro che vogliano dare una definizione pratica della sostanza d'arte o una chiarificazione di che cosa debba intendersi per « visibilismo » o — meglio ancora — per « forma », riescono via via a darci intelligenti e profondi esami del gusto di una particolare epoca (valido a spiegare i motivi esteriori o determinanti di un'opera d'arte, ma non il centro generatore dell'opera d'arte stessa come individuo singolo); o a precisare gli attributi necessari a un'opera d'arte perchè possa essere ritenuta tale (poniamo: chiarezza, regolarità, unità, « forma significante », etc. etc., senza per altro riuscire a dirci, o dicendocelo in modo insoddisfacente e schematico, che cosa debba intendersi, in arte, per regolarità, unità, etc. etc.); o a eliminare via via tutti gli elementi che entrano nel fatto artistico senza toccarne la sostanza, elementi non dannosi ma inessenziali (« valori illustrativi » per il Berenson, « valori descrittivi » per il Bell, etc. etc.): ma nessuno di essi riesce a fissarci una norma esplicita e assoluta che sia sufficiente alla definizione di « arte pura » e che sia comunque applicabile. Si veda come esempio la teoria berensoniana — che il Salvini tratteggia e sottolinea con concisa finezza —, discutibile sin che si vuole, alla quale non corrisponde l'attitudine del Berenson stesso quando egli si accosta per via diretta al prodotto artistico: a conferma di tale discrepanza, che è poi la forza dell'esame critico del Berenson, il Salvini accosta le pagine di questi intorno a Masaccio — ridotto a una sorta di splendido esaltatore della nostra energia vitale per mezzo dei « valori tattili » delle sue pitture — alle pagine intorno a Raffaello, dove il critico, dimentico dei propri

rigorosi principi, mostra di godere appunto di quei valori ritenuti accessori all'opera d'arte, valori addirittura di fantasia poetica e di sentimento. Difetto di coerenza che si fa producente ai fini della più profonda comprensione del fatto artistico, dal quale è per lo meno ingenuo voler sottrarre ogni carica di spiritualità, e che non può essere scarnificato e sterilizzato di tutto il complesso umano d'indole, passione, simpatia, ove l'ispirazione affonda e donde trae linfa viva. Del resto, da un'incoerenza simile non è andato immune nemmeno il pensiero del Croce, quando ha voluto in sede sperimentale applicare i propri rarefatti principi filosofici.

Accanto al polivalente problema di che cosa sia arte, e che cosa « forma », e in che modo essa vada guardata, il Salvini tocca un altro problema, più immediatamente pratico, che non sempre è stato sentito o affrontato dagli studiosi dell'argomento, specie dai filosofi: quale sia il criterio distintivo tra arte e non-arte. Problema sottile, e — a ben vedere — l'unico essenziale per un'analisi critica: il Salvini lo insegue, dai primi accenni — più intuitivi che ragionati — del Fiedler (l'opera d'arte genuina si riconosce per la sua « necessità »), al concetto suggestivo ma semplicistico del Riegl (la misura qualitativa di un prodotto artistico sta « nell'audacia anticipatrice di alcuni elementi formali »), al più ampio e valido ma troppo rigido criterio dello Stokes (il prodotto d'arte figurativa, per essere considerato buono in sede assoluta —, « deve poter essere afferrato dallo sguardo in modo simultaneo »), accennando di volta in volta quando questo problema si perda e si riaffacci È sintomatico, per esempio, come non ne sia fatto cenno nella pur ricca, articolata e finissima indagine storico-critica del Wölfflin.

L'atteggiamento dello studioso di fronte all'oggetto artistico si scinde quindi in due momenti: un'analisi generale, impostata su un piano teorico, sull'essenza dell'arte; e un giudizio di valore. Se l'arte è linguaggio, per accostarla bisogna conoscerne la struttura grammaticale e morfologica: il Salvini molto insiste su questi termini, partendo dalla significativa concezione del Fiedler: l'arte è un mezzo di espressione diverso ma dello stesso peso del linguaggio; è conoscenza e trasmissibilità: intuizione e riflessione insieme; rappresenta anzichè pensare. Le varie teorie, anche e in ispecie quelle visibiliste, non sono che strumenti dei quali i critici si servono per dare una base e una struttura intelleggibile alla propria interpretazione e alla propria intuizione di gusto; così come disegno, colore, atmosfera, non sono che strumenti dell'inesprimibile e indefinibile travaglio creativo. L'elemento distintivo della pittura veneta sarà certo il colore, come la linea sarà l'elemento distintivo della pittura toscana: ma nè il colore, nè la linea sono certo il nocciolo di un quadro di Veronese o di Piero della Francesca. In diverso piano, ma in base alla stessa legge, Berenson si innamorerà dei valori extra-artistici di Raffaello, e Clive Bell, dopo aver affermato che ogni stile è buono di per sè, si mostrerà incline a godere i primitivi assai più e meglio dei rinascimentali: ambedue i critici, pur senza rendersene conto, introducono nella valutazione artistica un elemento di gusto personale, di simpatia, che è poi radice e anima di ogni interpretazione: un partecipare, sia pure nell'alta sfera della pura emozione d'arte, in affettuosa rispondenza.

Questa conclusione io penso si debba trarre dal libro del Salvini, anche se egli non ha voluto esporre una concezione propria in forma esplicita, ma ha suggerito, proposto, risvegliato i problemi in base ad accertamenti sapienti; la stessa simpatia con la quale, pur nella serena obbiettività dell'esposto, egli ha accostato determinate figure di studiosi, mi conforta in questa opinione. Chè linguaggio — in senso più vero — è mezzo di comunicazione e di rapporto tra gli uomini, cui i differenti linguaggi possono essere via via ostacolo: l'arte è fatto universale in quanto è individuale, e più è universale se, anzichè ridursi in schemi fissi, ci raggiunge, da individuo a individuo, violando tutti gli schemi.

Rossana Bossaglia

SCHEDE

Sculture classiche delle raccolte toscane

È questo l'inizio di un lavoro, che dovrebbe essere compiuto con la necessaria collaborazione di vari studiosi, cioè la revisione e l'aggiornamento della vecchia pubblicazione del DUETSCHKE, Antike Bildwerke.

L'interesse e l'utilità di tale lavoro consistono nel fatto che esso, sul modello delle Einzel-Aufnahmen *di* ARNDT-AMELUNG, *si propone di presentare il catalogo scientifico di tutte le sculture, anche di secondaria importanza e fino ad oggi inedite, delle collezioni pubbliche e private di Firenze e degli altri centri della Toscana.*

MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE

La collezione delle sculture greco-romane del Museo Archeologico di Firenze fu costituita originariamente da A. Milani con le sculture frammentarie che facevano parte delle antiche collezioni e furono ritrovate nei magazzini di Palazzo Pitti, del Palazzo Medici Riccardi, in Palazzo Vecchio, al Bargello ed agli Uffizi.

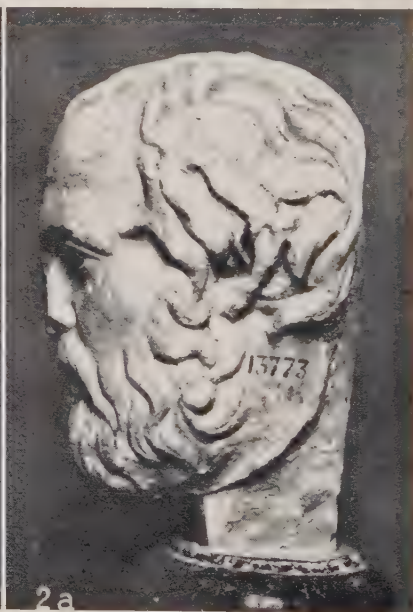
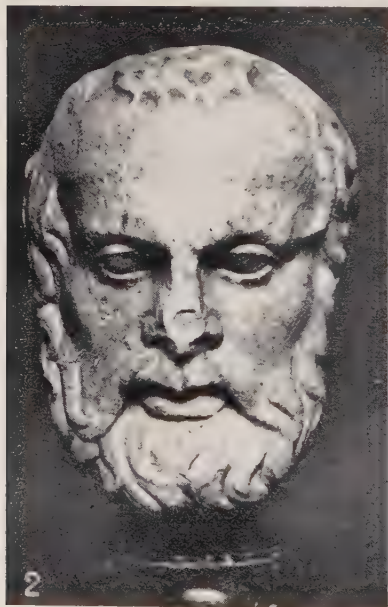
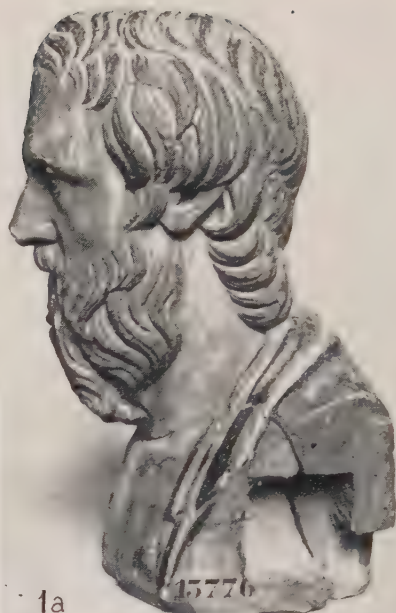
Di questa collezione, già alcuni anni or sono, iniziai la pubblicazione dei pezzi più notevoli in riviste diverse e presentai nel Bollettino d'Arte *del 1920 il catalogo di una prima serie di marmi inediti.*

A. MINTO

A) - RITRATTI GRECI

1 - *Erma di Erodoto* (figg. 1, 1a).

N. inv. 13776; altezza cm. 46 con erma, della testa cm. 34, marmo pentelico.

L'erma è spezzata nella parte anteriore; spezzati e riconnessi il naso, che ha la punta scheggiata, e la parte inferiore della barba. Il volto è deturpato da una vasta abrasione, che abbraccia la metà destra della fronte, l'occhio e parte della guancia; scheggiature nel sopracciglio e nei ciuffi della barba intorno alla bocca.

Figg. 1-1a — *Erma di Erodoto.*
(Firenze, Museo Archeologico).

Figg. 2-2a — *Testa barbata* (Euripide?).
(Firenze, Museo Archeologico).

La testa è impostata di prospetto sull'erma decorata dal panneggio. I capelli, pettinati con scriminatura al centro della testa in lunghi ciuffi, nascondono la parte superiore delle orecchie e scendono fino a confondersi con le ciocche della barba. Questa è trattata anch'essa a lunghi ciuffi e, spartita sul mento, termina a due punte. Volto largo, costruito a vasti piani con fronte molto ampia ed alta, solcata da rughe parallele, occhi a mandorla, infossati nelle orbite; bocca socchiusa con labbro inferiore leggermente rientrante, sormontata da baffi che si ricongiungono alla barba.

Cfr. la doppia erma di Erodoto già nella Collezione Farnese, ora al Museo Nazionale di Napoli, n. 6239. (LAURENZI, *Ritratti greci*, pag. 93, n. 19)[1].

2 - *Testa barbata* (Euripide?) (figg. 2, 2a).

N. inv. 13773, altezza cm. 27, marmo greco.

Manca la parte posteriore della testa; spezzato il setto nasale; abrasioni nelle sopracciglia e nei capelli sulla fronte.

Testa incorniciata da una corta barba a taglio tondo, trattata a lunghi ciuffi mossi. Lo stesso trattamento presentano i capelli scendenti sulle tempie; gli orecchi sono solo parzialmente scoperti. Volto ovale dalla fronte ampia e spaziosa, occhi molto infossati dal lato interno; narici larghe e forti, bocca socchiusa con labbro inferiore notevolmente espanso e sormontata da lunghi baffi spioventi ai lati[2].

3 - *Busto panneggiato con testa barbata* (Aristippo?) (figg. 3, 3a).

N. inv. 89041, altezza cm. 41, marmo greco a grossa grana.

Testa leggermente piegata in avanti ed inclinata verso sinistra su busto panneggiato nella tunica con manto gettato sulla spalla sinistra. I capelli e la barba, che incorniciano la testa, sono trattati a ciuffi a virgola con un lavoro accurato e minuto. Fronte bassa, zigomi pronunciati, occhi piccoli con palpebre sottili, infossati nelle orbite. Questa testa apparteneva forse ad una statua seduta, come si può arguire dalla sua inclinazione sul busto.

Secondo il Crome sarebbe da identificarsi con Aristippo, il filosofo fondatore dell'edonismo e l'originale, creato dopo la morte del filosofo, sarebbe databile all'inizio del III secolo a. C.

Cfr. Aristippo del Museo Torlonia (LAURENZI, *Ritratti greci*, pagg. 112-3, n. 58)[3].

4 - *Testa barbata e diademata di vecchio* (figg. 4, 4a).

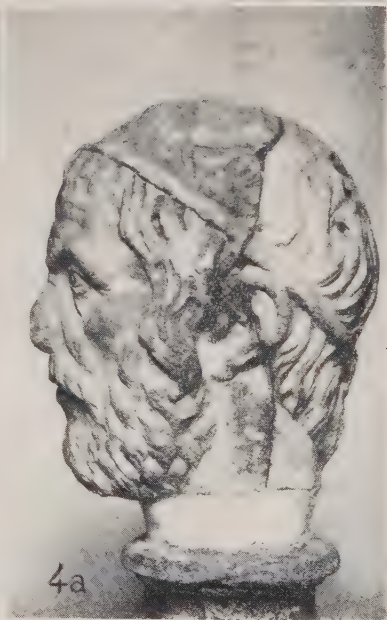
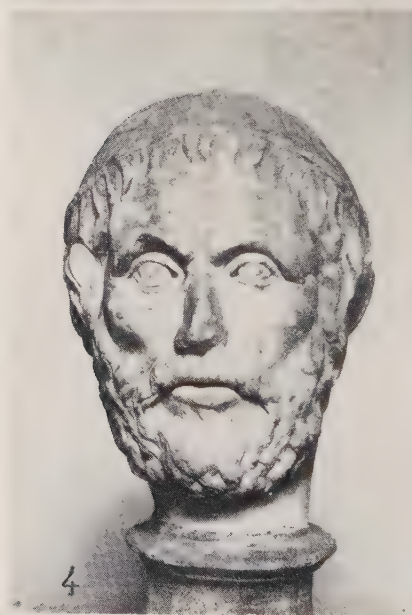
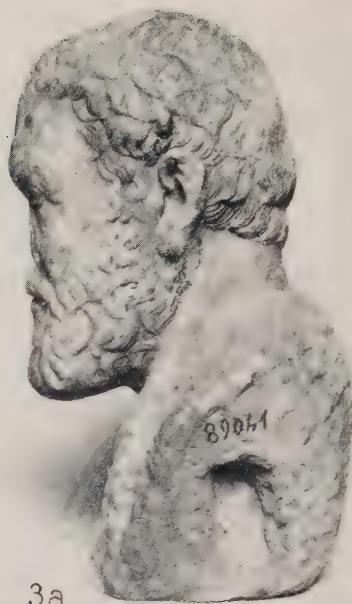
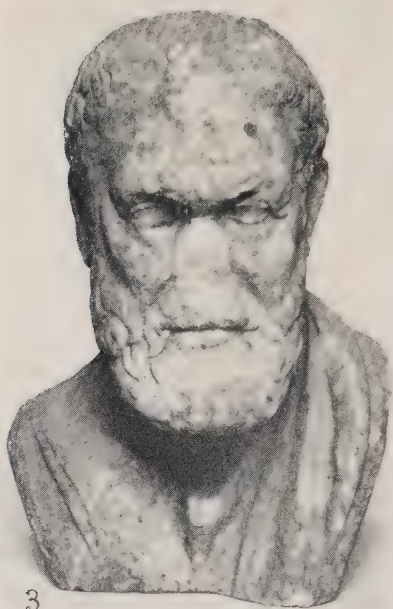
N. inv. 13775, altezza cm. 28, marmo greco.

E' molto deteriorata; di restauro la metà posteriore della testa; antica,

---

[1] Bibl.: MILANI, *Il Mus. Arch.* I, p. 318, n. 91; Foto Mus, Arch n. 6081/2.

[2] Bibl.: MILANI, *Il Mus. Arch.* I, p. 318, n. 85; Foto Mus. Arch. n. 6071/2.

[3] Bibl.: MILANI, *Il Mus. Arch.* I, p. 319, n. 101; CROME, *Arch. Anz.*, vol. I, 1935, p. 1; Foto Mus. Arch. n. 6083/4.

Figg. 3-3a — *Testa barbata* (Aristippo?)
(Firenze, Museo Archeologico).

Figg. 4-4a — *Testa diademata di vecchio.*
(Firenze, Museo Archeologico)

ma riconnessa in seguito a fratture, è la parte anteriore della calotta come pure un ciuffo di capelli sulla tempia destra ed il naso che ha la punta spezzata; quasi del tutto mancante la parte anteriore dell'orecchio destro; abrasioni sulla fronte e altrove.

Testa di vecchio, coronata da un diadema a forma di semplice cordone ed incorniciata da barba. I capelli, trattenuti dal diadema, sono trattati a ciuffi scomposti e spartiti in piccole ciocche sulla fronte. Caratteristici i due lunghi ciuffi, che, scendendo dalle tempie, si uniscono a quelli corti e lanosi della barba. Volto largo e carnoso, improntato a profondo realismo nelle rughe molto marcate sulla fronte, all'attaccatura del setto nasale ed ai lati della bocca ed in quelle fortemente incise, che segnano grandi borse sotto gli occhi. Caratteristici due nei, l'uno sulla guancia destra, l'altro sul ciglio sinistro. Occhi grandi con pupilla incisa, palpebre pesanti; la bocca chiusa è sormontata da baffi spioventi ai lati [4].

ELENA FAINI

---

[4] Bibl.: MILANI, *Il Mus. Arch.* I, p. 318, n. 90; Foto Mus. Arch. n. 6077/8.

Sculture antiche in collezioni private fiorentine

Nel fascicolo uscito nel 1936 delle « Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen » edite da Arndt-Amelung-Lippold (Serie XIVB) sono state da me pubblicate numerose opere d'arte antica (nn. 4051-4117) conservate nelle collezioni fiorentine dei Palazzi Antinori [1], Corsini, Gondi e Guicciardini. Mi propongo ora di proseguire in tale pubblicazione, prendendo a esaminare altre opere inedite delle collezioni Antinori, Corsini e Guicciardini, fra le quali, come vedremo, non mancano pezzi di prim'ordine. E a proposito di tale ultima collezione, ritengo interessante dare qui di seguito alcune notizie sull'origine delle sculture in essa contenute, gentilmente favoritemi dal Conte Paolo Guicciardini:

Nei libri di amministrazione dell'archivio Guicciardini, sotto la data 30 aprile 1591, al n. 143, c. XLIV, si legge che Pietro di Agnolo di Girolamo di Piero Guicciardini sborsa una certa somma a Francesco Rusticelli *per valuta di due figurine di marmo greco vendutegli*; e sotto la data 26 maggio 1620, al n. 155, c. LXXXIII, CXII, CXXXX, il medesimo paga ducati 25 *per nolo da Roma a Livorno di 32 casse di mia statue di marmo et altro*; e a dí 17 luglio dell'anno successivo una certa somma *per la spedizione di due casse entrovi due teste di marmo*.

Era questo Piero personaggio molto influente: sappiamo che nel 1609 fu ambasciatore presso Enrico IV per notificargli la morte del Granduca Ferdinando I, e dal 1614 al 1621 [2] ambasciatore residente a Roma. Per buoni servigi durante il pontificato di Paolo V e di Gregorio V gli fu conferito il marchesato di Campiglia in Val d'Orcia. Morì nel 1626 [3].

PALAZZO GUICCIARDINI (via de' Guicciardini, n. 17) [4].

Testina muliebre (fig. 1).

Alt. m. 0,11; largh. m. 0,11; prof. m. 0,06. In marmo bianco di grana grossa cristallina, piena di incrostazioni alla superficie. Rotta la punta del naso. Gli occhi sono appena resi, quasi fossero chiusi, bocca chiusa,

---

[1] Un rilievo d'arte cristiana fu da me edito in « Atene e Roma », N. S. I, 1933, pagg. 1-6.

[2] Cfr. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, disp. 32, dove è da correggere la data terminale dell'ambasceria a Roma da 1628 in 1621.

[3] Porgo vive grazie all'amico P. Mingazzini per i preziosi suggerimenti favoritimi leggendo il mio manoscritto.

[4] Cfr. *E. A.* nn. 4097-4117.

fronte con doppia linea incavata orizzontale. Capigliatura appiattita nel mezzo, alta dalle parti, con due appendici laterali che discendono coprendo interamente gli orecchi. Graziosa. Probabilmente un'erma.

Testina virile di erma (fig. 2).

Alt. totale m. 0,18; della sola testa m. 0,13; largh. totale m. 0,115; del viso m. 0,07. In marmo rossiccio. Naso rotto alla punta.

La testa è ricavata dal blocco, senza che sia reso il collo. Le pupille erano destinate a essere inserite a parte. Viso molto schiacciato, barba spessa e lunga, poco saliente, mancante in basso a destra. Capigliatura lavorata a

Fig. 1 — *Testina muliebre.* (Firenze, Palazzo Guicciardini).

Fig. 2 — *Testa di erma.* (Firenze, Palazzo Guicciardini).

piccole smerlature tondegganti attorno alla fronte che ne resta quasi coperta (è rotta davanti). Appartiene al tipo arcaistico neo-attico, generalmente assegnato al I secolo av. Cr.

PALAZZO CORSINI AL PRATO (Sul Prato, n. 58)[5].

Busto dell'Imperatore Commodo (fig. 3).

Alt. m. 0,25; largh. m. 0,21. In marmo greco. Testa ricomposta sul busto che pare pertinente. Naso riattaccato.

[5] Cfr. *E. A.* nn. 4075-4095.

Ritroviamo qui le caratteristiche consuete nei ritratti di questo imperatore. Anche qui è fatto largo uso del trapano nella capigliatura e nella barba. Riteniamo inutile una particolare descrizione di questo esemplare data la notorietà del tipo: si cfr. ad esempio BERNOUILLI, *Roem. Ikon.*, II, 2, pp. 226 sgg., ed AMELUNG, *Sculpt. Vatic. Mus.*, I, pag. 147, n. 121, Atl. I, tav. 20; II, pag. 484, n. 287, atl., II, tav. 63; pag. 554, n. 368, tav. 69; pag. 737, n. 16, tav. 81; M. WEGNER, *Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (Berl., 1939), tav. 51.

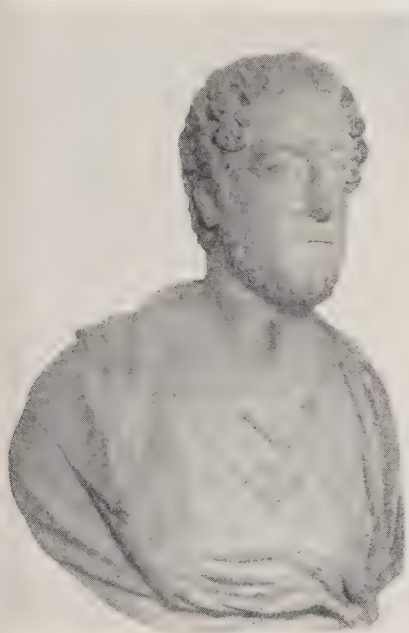



Fig. 3 — *Busto dell'imper. Commodo.* (Firenze, Pal. Corsini al Prato).

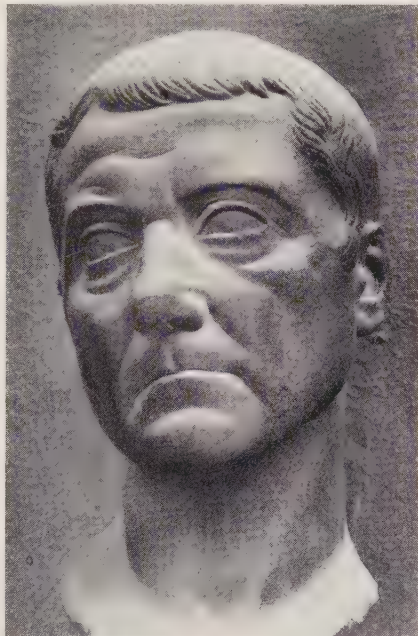



Fig. 4 — *Testa - ritratto virile.* (Firenze, Pal. Corsini al Prato).

Testa - ritratto virile[6] (fig. 4).

Alt. m. 0,30; lagh. m. 0,18; spess. m. 0,23. Marmo italico. Volto leggermente verso sinistra. Espressione penetrante, singolarissima, resa da una particolare angolosità nell'incontro dei piani facciali agli zigomi, da linee marcatissime sul mento, agli angoli degli orifizi nasali, sotto gli occhi, all'attacco del naso, e da una ruga ondulata e profondamente incavata nel mezzo della fronte. Le parti interne degli occhi non sono rese. Bocca chiusa semiarcuata, quasi senza che siano apparenti le labbra. Sacchetti lacrimatori molto evidenti. Orecchie regolari. La capigliatura consta di ciocchette lan-

[6] Duetschke 239-13.

ceolate su più piani terminanti regolarmente sulla fronte con punte piegate verso sinistra. Sull'occhio sinistro invece un gruppetto si prolunga con andamento ondulato fino a metà dell'orecchio. Un'altra ciocca si distacca all'altezza dell'orecchio destro. Appare di età avanzata.

Lavoro sotto l'influenza della corrente etrusca, del I secolo a. C.

Busto colossale (fig. 5).

Altezza della testa m. 0,40, col collo m. 0,55; profondità m. 0,40, largh. m. 0,25.

Porzione anteriore della faccia riattaccata. La testa è riadattata sul busto paludato, forse pertinente. Essa è leggermente voltata a destra. Occhi grandi, infossati, pupille non rese. Dalla base del naso si dipartono due solcature molto profonde verso i lati della bocca, che è chiusa. Espressione severa. La

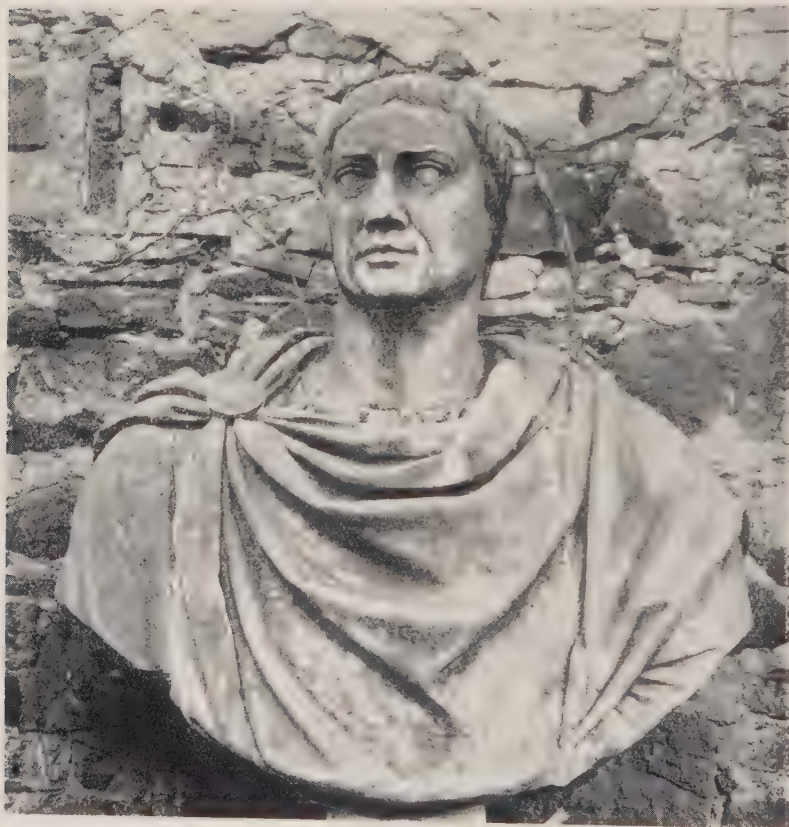



Fig. 5 — *Busto colossale.*
(Firenze, Pal. Corsini al Prato).

capigliatura è a piccole ciocche rivolte in avanti, leggermente arcuate verso i lati. Sulla fronte appare una ruga profonda dalla parte destra. Età tiberiano-claudia.

Fig. 6 — *Testa virile.* (Firenze, Pal. Corsini al Prato).

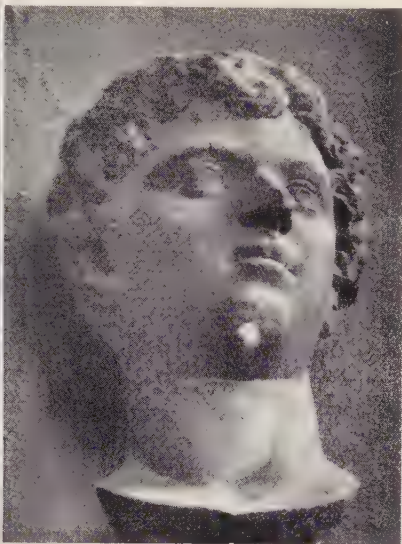



Fig. 7 — *Testa virile.* (Firenze, Pal. Corsini al Prato).

Testa-ritratto virile (fig. 6)[7].

Altezza m. 0,45, larghezza m. 0,30. Faccia alta m. 0.25. Marmo italico.

Testa, superiore al vero, di giovane uomo pieno di espressione vivace, dagli occhi ampi ed aperti, molto infossati, sopracciglia poco rese, narici molto aperte, orecchie assai grandi, ma proporzionate all'insieme, mento sporgente, labbro inferiore poco marcato. La fronte è molto spaziosa e solcata da due profonde rughe longitudinali, parallele, incorniciata dalla capigliatura che è pettinata all'indietro con ondulazioni soffici e artisticamente disposte, in modo da lasciare visibili le orecchie. Salvo danneggiamenti e raschiature superficiali del marmo, ben conservata. Sembrerebbe ascrivibile all'età domizianea.

Testa-ritratto virile (fig. 7)[8].

Altezza m. 0,55, largh. m. 0,25; profondità m. 0,25. Marmo italico.

Vari danneggiamenti alla superficie, staccato un tratto della gota sinistra, ricomposta, spezzato al collo.

---

[7] D., 238.
[8] D., 236.

Bel volto ovale, giovanile, sguardo idealizzato e rivolto in alto, pupille rese con cerchiello, occhi spalancati. Naso rotto alle narici. Capigliatura a ciocche dirette in vari sensi, irregolarmente e profondamente lavorata col trapano, che lascia le orecchie visibili nella massima parte. Sembrerebbe databile all'età commodiana.

Testa d'arte ellenistica (fig. 8).

Altezza m. 0,28, larghezza m. 0,25, spessore m. 0,25. Marmo italico.

Fig. 8 — *Testa d'Arte ellenistica.*
(Firenze, Pal. Corsini al Prato).

Dalla metà del collo in giù è moderno. Naso leggermente danneggiato. la testa è leggermente volta a sinistra. La Capigliatura, lavorata vistosamente sul davanti, è nel resto appena resa alla superficie. Forma un grande fiocco sulla fronte e ciocche dalle due parti, elegamentemente ondulate, mostrando un piccolo ricciolo davanti agli orecchi, ma soltanto il destro è visibile nella massima parte, mentre dell'altro appare solo l'estremità in basso. Le pupille non sono rese. Sui capelli reca una specie di serto spartito in mezzo. Si avvicina al tipo dell'« Apollo » del Belvedere.

Aldo Neppi Modona

BIBLIOGRAFIA

(a cura di MARGHERITA MORIONDO)

F. ANTAL, Florentine Painting and its social Background. London, Kegan Paul, 1947.

Nella sala centrale della National Gallery di Londra sono affiancati due dipinti rappresentanti ambedue la Madonna col Bambino: il primo è di Masaccio e la sua data è 1426; l'altro di Gentile da Fabriano, del 1425. Come mai — si domanda l'Autore — due opere di artisti contemporanei, eseguite ambedue in Firenze a distanza di un solo anno l'una dall'altra, presentano delle differenze così sostanziali da far giudicare i loro autori rispettivamente progressista il primo e ritardatario il secondo? Prendendo spunto da questa osservazione F. Antal si propone di esaminare la storia dell'arte unitamente ai fenomeni sociali. « Noi potremo comprendere le origini e la natura di stili coesistenti solo se studieremo le varie parti della società, ricostruiremo la sua filosofia e quindi penetreremo nella loro arte ». L'A. approfondisce così un concetto già espresso in un suo precedente saggio riguardo ai reciproci rapporti fra l'arte e l'ambiente sociale in cui detta arte si manifesta. Nel suo lavoro troviamo pittura e scultura poste in relazione diretta con il pensiero economico, politico, religioso, filosofico, con la scienza e la letteratura del mondo fiorentino in un periodo che va dalla fine del XIII° secolo all'inizio del XV°. In tale periodo l'A. distingue tre fasi: la prima dalla fine del Duecento al 1340, in cui la vita economica fiorentina raggiunse il maggior fulgore. La seconda è invece di decadenza e va dal 1340 al 1390 circa; cause e manifestazioni principali di tale decadenza sono — secondo l'A. — la disastrosa peste del 1348 e il tumulto dei Ciompi del 1378. Tempi migliori tornano per Firenze alla fine del XIV° secolo; quest'ultima fase termina col ritorno di Cosimo dei Medici dall'esilio (1434).

In ognuno di questi tre periodi l'Antal trova e dimostra i rapporti fra l'espressione artistica, volta a volta ricca di sentimento e di umanità, oppure didascalica e simbolica, o vuota e formale, e lo svilupparsi degli avvenimenti politici e sociali della vita fiorentina. Con particolare acutezza è trattato il periodo corrispondente all'arte tardo-gotica, sviluppatasi nella terza fase; la fortuna che tale forma d'arte incontrò in ogni classe sociale viene spiegata dall'A. con la grande rispondenza che essa aveva col sentimento religioso e cavalleresco così diffuso tra la fine del Trecento e l'inizio del XV° secolo.

Il volume dell'Antal contribuisce a darci, a differenza di ogni altro testo, una visione completa della vita fiorentina del periodo considerato, vista attraverso tutte le manifestazioni dello spirito umano. I concetti espressi dall'A.

sono ottimamente esemplificati da una larga serie di riproduzioni di dipinti e di sculture, scelte con particolare attenzione riguardo a quei soggetti, sacri e profani, atti a documentare la vita dell'epoca.

T. VEYRIN-FORRER, *Précis d'Heraldique*. Paris, Ed. Larousse, 1951.

Il volumetto è un vero e proprio manuale che si presta felicemente a introdurre nel campo dell'Araldica tutti coloro che, per interesse di studio o per le esigenze di certe particolari professioni, hanno bisogno di esserne edotti. In modo chiaro, preciso, schematico, il testo dell'A. illustra, con l'aiuto di molte tavole e di varie fotografie, tutti i termini, gli attributi, le figure, tutto il materiale insomma che costituisce l'Araldica. Particolarmente utile il Lessico che completa il volume.

P. COREMANS et J. LAVALLEYE, *Les primitifs flamands* - A. JANSSENS DE BISTHOVEN et R. A. PARMENTIER, *Le Musée Communal de Bruges*. Ed. De Sikkel, Anvers, 1951.

In una veste tipografica particolarmente curata e ricca di illustrazioni l'Editore De Sikkel di Anversa presenta la collezione delle opere dei pittori primitivi fiamminghi nel museo Comunale di Bruges. Il testo è affidato a A. Janssens de Bisthoven (Chef de Service des Archives Centrales Iconographiques d'Art National) e a R. A. Parmentier (Conservateur des Archives et des Monuments Historiques de la ville de Bruges).

Il volume è il primo di una serie che, nell'intenzione del Comitato Direttivo, verrà a costituire un vero e proprio *Corpus* della pittura dei Paesi Bassi meridionali nel Quattrocento. Il materiale che comprende, almeno per ora, soltanto i dipinti su tavola, è suddiviso per collezioni, ed ai primitivi del Museo di Bruges seguiranno altri volumi con l'illustrazione delle opere raccolte nella Galleria Sabauda di Torino, nella Galleria Nazionale di Londra, nei Musei Reali di Bruxelles, ecc.

Il testo è schematico e segue quest'ordine: Titolo dell'opera — Attribuzione — Dimensioni e stato di conservazione — Descrizione particolareggiata del soggetto — Provenienza — Fonti storiche e Bibliografia — Illustrazioni. Notevole interesse ha la pubblicazione dei risultati delle osservazioni compiute nel Laboratorio centrale dei Musei del Belgio, dove i dipinti sono stati restaurati, e che potrà essere di grande aiuto agli studiosi. Particolarmente ricco il materiale fotografico che correda il testo. Per le 15 opere che vengono pubblicate in questo primo Tomo, si ha una documentazione di ben 225 riproduzioni in bianco e nero e di 4 tavole a colori. Di ogni opera infatti si riproducono l'insieme ed alcuni particolari scelti fra i più interessanti sia dal punto di vista iconografico che nei confronti dello stile dell'artista. Una nuova e importante documentazione è costituita da numerose macrofotografie.

Attraverso questo particolareggiato studio i Collaboratori del *Corpus* si propongono, oltrechè di diffondere la conoscenza della pittura fiamminga primitiva, anche e soprattutto di distinguere l'attività dei grandi Maestri (Van Eyck, Van der Weyden, Christus, ecc.), a cui fino ad ora la critica in generale ha assegnato la grandissima maggioranza delle opere, da quella dei loro collaboratori e seguaci, rimasti ignorati per secoli, ma la cui personalità

è in gran parte individuabile sia attraverso l'esame stilistico delle opere, sia dallo studio delle fonti e particolarmente dei registri delle corporazioni dell'epoca, in cui appaiono molti nomi di pittori la cui operosità è ancora sconosciuta.

BIBLIOGRAPHY of THE HISTORY OF BRITISH ART, Cambridge University Press, 1951. Vol. V, part. 1-2.

In questo volume, il V della serie, si dà notizia di tutto quanto è stato scritto sull'arte inglese negli anni 1938-1945. Più di 400 sono i periodici consultati, senza contare gli studi monografici e i Cataloghi. Si viene così a colmare la lacuna degli anni di guerra, soprattutto per merito — avverte la prefazione — di Miss Gurry che ha curato l'edizione del volume. Il materiale, che occupa due volumi, è razionalmente suddiviso in: architettura, scultura, pittura, disegni, incisioni, arti minori, e completato da un ricco indice per autori e materia.

R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'Arte.* Ed. Nuova Italia, 1952. Volume I°.

È un nuovo manuale di storia dell'arte per i Licei e fino ad ora ne è uscito solo il primo volume, che comprende l'arte antica (greca, etrusca e romana), l'arte paleocristiana e l'arte romanica. La novità più importante dello studio dell'A. è rappresentata dalla suddivisione degli argomenti trattati. L'A infatti riunisce Architettura, Pittura e Scultura di determinate regioni (ad esempio dell'Italia settentrionale, o centrale, o meridionale) permettendo cosí di avere una visione unitaria dei tre aspetti dell'arte di quella zona.

Si inizia naturalmente con lo studio dell'arte antica, dalla civiltà minoica e cretese fino a tutta l'arte romana. L'arte etrusca è riguardata con più ampiezza del consueto e illustrata da un maggior numero di riproduzioni.

Più a lungo dell'arte greca, di cui dà informazioni precise anche se brevi, l'A. tratta dell'arte romana dividendola in quattro periodi: augusteo, flavio, adrianeo e della tarda romanità. L'arte antica si chiude con i primissimi monumenti cristiani.

Segue l'arte paleocristiana, con un particolareggiato studio dell'arte in Ravenna. Anche qui numerose le illustrazioni.

Nel XII capitolo si tratta dell'arte dell'Alto Medio Evo in Italia, con accenni all'arte che fioriva oltralpe. Da questo momento l'A. vede nell'arte italiana uno sviluppo parallelo a quello della lingua: dall'arte classica si passa all'arte romanica mediante apporti dell'arte popolare, cosí come nella lingua dal latino si giunge alle lingue romanze per i contributi del *Sermo rusticus.*

L'arte romanica occupa da sola quasi metà del libro. Nell'Italia settentrionale l'A. nota frequenti reminiscenze dell'arte classica e accostamenti all'arte ottoniana, soprattutto per quanto riguarda la scultura e in particolare Wiligelmo. Nella pittura invece, e il monumento più importante è costituito dai mosaici di San Marco, riaffiorano elementi ellenistici uniti ad una vitalità nuova recata dal mondo orientale.

Nell'Italia centrale sono distinte le consuete correnti: fiorentina, pisano-lucchese, romana, con chiare precisazioni per quanto riguarda le loro caratteristiche peculiarità.

Nell'Italia meridionale varie sono le tendenze derivate dai diversi contatti delle repubbliche marinare con le civiltà mediterranee. Tutto il volume è condotto con uno stile piano che però rivela la profonda sensibilità dell'A. davanti all'opera d'arte. Ricco e vario è il numero delle illustrazioni che danno la visione di opere e di monumenti noti ed anche poco noti, ma tutti di vitale importanza per la comprensione dell'arte nel suo evolversi.

P. PIRRI S. I., *Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII*. Estratto da « Archivum Historicum Societatis Iesu », Roma, 1952.

È uno studio che riguarda l'opera di alcuni gesuiti italiani, che si dedicarono all'intaglio. L'A. distingue fra essi una corrente influenzata dal Rinascimento toscano, e rappresentata da Bartolommeo Tronchi e da Francesco Brunelli, ed una legata al primo barocco lombardo, con i fratelli Taurino e Daniele Ferrari.

Del Tronchi poche sono le opere superstiti; più numerose quelle del Brunelli che imparò l'arte sotto la guida del Tronchi, e che fu operoso tra la fine del Cinquecento e il 1635, anno della sua morte, in molte città dell'Italia Centrale.

Giacomo, Giovanni e Gian Paolo Taurino, figli di un Rizzardo che fu cognato di Giambattista Pittoni e suo collaboratore, svolsero la loro attività di intagliatori nella prima metà del Seicento, per la maggior parte nell'Italia settentrionale, e particolarmente a Milano, dove si contano numerose opere di Giovanni. Di Giacomo, forse il più originale dei tre fratelli, ma che condusse vita sregolata, si hanno scarse notizie. Gian Paolo fu attivissimo in tutta l'Italia e le sue opere più notevoli si trovano a Palermo e a Roma, dove morí nel 1656. Daniele Ferrari, vissuto in pieno XVII secolo, trascorse quasi tutta la sua vita nel convento milanese di S. Fedele e qui lasciò la sua opera più significativa.

Lo studio del Pirri, ricco di numerosissime ed importanti citazioni bibliografiche, e della pubblicazione di molti documenti inediti, è condotto con cura ed acutezza e ben ottempera al proposito espresso dall'A. stesso nelle prime righe, di strappare « al segreto dell'anonimo figure di artisti non spregevoli », e di dimostrare anche « quanto sia aberrante l'opinione di quegli storici i quali fanno dell'arte barocca quasi una creazione gesuitica, con metterci sotto gli occhi l'esempio di due scuole di spirito tanto diverso, ma che pure collaboravano pacificamente senza neppure avvertire la anomalia ».

E. AESCHLIMANN, *Bibliografia del Libro d'arte italiano* (1940-1952). Ed. Bestetti, Roma, 1952.

L'A. presenta questa raccolta bibliografica come un « saggio » di documentazione delle opere pubblicate in Italia nel periodo 1940-1952; « saggio » perchè, data la vastità del materiale, tale raccolta non può essere — lo afferma lo stesso A. nella prefazione — definitivo e completo. Rileviamone perciò anzitutto i difetti: certa confusione nell'Indice generale, in cui talvolta i nomi degli autori sono citati come nomi di artisti; la mancata citazione di

alcuni estratti da riviste; l'omissione nel testo di volumi di cui si riproduce la copertina (per es. il Pieter Brueghel di V. Denis, ed. Rizzoli). Ma le mancanze rilevate sono giustificate pienamente dalle grandi difficoltà incontrate nell'ordinamento di tanta materia e il volume è in effetti quale l'A. lo desidera, utilissimo per « presentare a studiosi e amatori un quadro prezioso dell'attività editoriale svolta in riferimento a una particolare materia.

Il materiale bibliografico è razionalmente diviso in varie sezioni comprendenti non solo le varie forme d'arte (Pittura, Scultura, Architettura, Arti minori, Archeologia), ma anche Edizioni di pregio sia dal punto di vista tipografico che bibliografico, Cataloghi di Mostre, Guide e Periodici.

L. BALDASS, *Jan van Eyck* - London, Phaidon Press, 1952.

L'opera di Jan van Eyck deve essere considerata — afferma l'A. — non solo nei confronti della pittura fiamminga, ma nel quadro generale della pittura europea, nel suo sviluppo da Giotto agli Impressionisti. E sotto quest'aspetto Van Eyck ci apparirà non solo come il più grande pittore fiammingo del suo secolo, ma come l'iniziatore di un nuovo capitolo nella storia dell'arte occidentale.

L'A. inizia il suo studio dando uno sguardo generale all'ambiente artistico fiammingo tra la fine del XIV° e l'inizio del XV° secolo. In questo periodo egli rileva come la scultura occupi il primo posto tra le arti figurative: Claus Sluter è l'artista più personale ed innegabile è il suo influsso sull'arte di Jan van Eyck. Per quanto riguarda la pittura, essa non ebbe invece grandi rappresentanti fino a Robert Campin che fu contemporaneo dei van Eyck e che dette alla pittura fiamminga un particolare indirizzo.

Stabiliti questi precedenti, l'A. passa ad esaminare la vita e l'opera dei fratelli van Eyck; un capitolo è dedicato alla loro attività giovanile, anteriore all'esecuzione della pala con l'Adorazione dell'agnello, che fu commessa ai fratelli nel 1415 da Joost Vydt, per la chiesa di St. Bavon a Gand.

L'esame di questo dipinto occupa tutto il terzo capitolo. In esso l'A. si propone di distinguere la parte dovuta a Hubert da quella eseguita da Jan. Morto Hubert nel 1426, Jan continuò da solo la grandiosa opera e la portò a termine nel 1432.

Quindi, dopo aver considerato i dipinti di Jan van Eyck, sia quelli a carattere religioso che profano, e gli sviluppi del suo stile, dando particolare rilievo all'attività di lui quale ritrattista, l'A. conclude con un attento studio dell'influenza esercitata da Jan van Eyck sui pittori suoi contemporanei, specialmente su Robert Campin e su Rogier van der Weyden, e prende in considerazione l'opera dei suoi seguaci, fra i quali occupa un posto a sè Petrus Christus.

L'ultimo capitolo riguarda l'opera di Jan van Eyck nei confronti della pittura europea del Quattrocento, con particolare riguardo alla scuola italiana, la sola a cui la scuola fiamminga di quell'epoca possa essere accostata per grandezza e originalità.

Il volume contiene un completo catalogo dei dipinti e dei disegni dei fratelli van Eyck, di copie da Jan, di opere perdute e di opere attribuite. Il testo è corredato da un numero eccezionale di ottime riproduzioni (87 nel testo e 170 fuori), con interessantissimi e inediti particolari, e varie tricomie.

SOMMARIO